

TEMPO  
CIRCULAR/  
CIRCULAR  
TIME

**LEDA  
CATUNDA**



## **ENSAIO / ESSAY**

- 5** I love you baby, mais uma vez  
I love you baby, once again  
**Paulo Miyada**

## **OBRAS / WORKS**

- 25** Rios e lagos / Rivers and lakes  
**69** Play the game  
**119** Eu te amo meu bem / I love you baby  
**179** Rendas e línguas / Laces and tongues

## **ENTREVISTA / INTERVIEW**

- 233** Leda Catunda e uma poética do tempo  
Leda Catunda and a poetics of time  
**Fernanda Brenner**

## **247 CURRICULUM**

## **251 SOBRE A ARTISTA / ABOUT THE ARTIST**



# Paulo Miyada

I love you baby,  
mais uma vez

I love you baby,  
once again

## 1 Espelho, espelho meu

Todos nós, desde os privilegiados 1% até os mais periféricos dos 99% restantes, agimos – conscientemente ou não – como parte de um mundo tomado por imagens, em que os próprios indivíduos se formam como imagens por meio das vestimentas, posturas, feições, biótipos e modos de vida que cultivam, registram e difundem. A sociedade de massas, identificada no século passado pelo desmedido fluxo imagético entre poucos produtores de conteúdo e um sem-fim de consumidores, pouco a pouco se atualiza em uma rede multidirecional em que cada indivíduo tanto consome quanto edita, customiza, compartilha e oferece a si mesmo como mais uma imagem a ser consumida pelos outros.<sup>1</sup>

Nesse cenário, nos dispomos (ou somos impelidos) a agir como especialistas proficientes na tarefa infinita de projetar e

---

<sup>1</sup> Em uma metáfora mcluhaniana: a cena se parece menos com um rio caudaloso abastecendo recipientes inertes e mais com o turbilhão de infinitas partículas agitadas em todas as direções durante um maremoto.

## 1 Mirror, mirror

All of us, from the privileged 1% to the most peripheral of the remaining 99%, act – consciously or not – as part of a world that is dominated by images, where the very individuals are shaped as images through their attire, posture, traits, biotypes and ways of life that cultivate, register and propagate. Mass society, characterized in the previous century by an unrestrained imagistic flow between a few content producers and an endless number of consumers, has gradually evolved to a multidirectional network where each individual both consumes and edits, customizes, shares and offers her or himself as one more image to be consumed by others.<sup>1</sup>

In this scenario, we volunteer (or are compelled) to act like proficient experts in the infinite task of projecting and publicizing our own ways of life. We seek to have our own identity, aligned with beliefs and desires we adopt as our personal priorities: a healthy

---

<sup>1</sup> To use a McLuhanian metaphor, the scene resembles less a torrential river that feeds inert recipients, and more a whirlpool of infinite particles agitated in every direction during a tsunami.

publicizar nossos próprios modos de vida. Visamos a uma identidade própria, alinhada com crenças e desejos que elegemos como prioridades pessoais: a vida saudável, o espírito de aventura, a conexão com a natureza, a conectividade cosmopolita, a liberdade sexual, a devoção espiritual, o engajamento político... inúmeras opções renováveis em múltiplas permutações. Para cristalizá-las, contamos com círculos sociais, jargões e linguagens especializados, condutas e atitudes determinadas e uma miríade de símbolos, sinais, marcas e objetos.

Tudo isso, somado a tecnologias, roupas, alimentos e outros objetos culturais, exerce um papel fundamental na comprovação da conformidade entre nossa conduta, nossa aparência e nossas escolhas de vida. Há, aí, uma armadilha que reconhecemos sem conseguir evitar: para nos diferenciar de “todo mundo” acabamos fazendo o que todo mundo faz com tanto afinho: consumimos. Para alguns, a afinação se encontra nas vibrantes cores e texturas do surfe; para outros, nos dramáticos signos do *heavy metal* ou nos exclusivos itens de *design* dito independente... Em todo caso, reina o imperativo por acumular símbolos que reafirmem ideias enquanto imagens compráveis, vestíveis e reconhecíveis.<sup>2</sup>

Leda Catunda, artista paulistana, está muito familiarizada com esses processos. Desde que começou a expor, na primeira metade da década de 1980, adota como ambiente de sua pintura materiais identificáveis como objetos culturais, em detri-

---

2 Enquanto este texto passava por sucessivas etapas de revisão, foi publicado o ensaio “Self-Design, or Productive Narcissism”, de Boris Groys (acessado em 22/9/2016, disponível em <http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66967/self-design-or-productive-narcissism/>). O texto, que atualiza o artigo “The obligation to self-design”, escrito por Groys em 1969, oferece um panorama complementar a esta introdução.

lifestyle, an adventurous spirit, a connection with nature, a cosmopolitan connectivity, sexual freedom, spiritual devotion, political engagement... Countless options which can be renewed in multiple permutations. To crystalize them, we rely on social circles, jargon and specialized languages, certain behaviors and attitudes, and a myriad of symbols, signs, marks and objects.

All of this combined with technologies, clothes, food and other cultural objects play a key role in attesting to the conformity between our conduct, our appearance and our life choices. Therein lies a trap that we acknowledge yet can't avoid: to set ourselves apart from “everyone else”, we end up doing what everyone does so diligently – we consume. For some, the right tuning is found in the vibrant colors and textures of surfing; for others, in the dramatic signs of heavy metal or the exclusive items of so-called independent design. In any case, the imperative is to accumulate symbols that reaffirm ideas as buyable, wearable and recognizable images.<sup>2</sup>

São Paulo artist Leda Catunda is very familiar with these processes. Since she started to exhibit her work in the mid-1980s, she has adopted materials that can be identified as cultural objects to create an environment for her painting, rather than white canvas and its alleged historical neutrality.<sup>3</sup> Oscillating

---

2 While this text was going through successive revision stages, Boris Groys' essay “Self-Design, or Productive Narcissism” was published (accessed on 9/22/2016, available at <http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66967/self-design-or-productive-narcissism/>). This text updates Groys' 1969 article “The obligation to self-design”, providing a panorama that complements this introduction.

3 A comprehensive review of the artist's formative years, her relationship with the teachers that mentored her at FAAP university, her affinities and contrasts with peers from her generation, and her chosen materials can be found in Tadeu Chiarelli's text in *Leda Catunda*, São Paulo: CosacNaify, 1998.

mento da tela em branco e sua suposta neutralidade histórica.<sup>3</sup> Elege, oscilando entre afetuosa e desapegada, tapetes, toalhas e cobertores estampados; lonas, plásticos e couros processados; camisetas, janelas e fórmicas – substâncias com variadas texturas, formatos e caimentos que contrastam com o ideal de regularidade virgem da tela esticada sobre um bastidor e, mais importante, que estão impregnadas de significado antes mesmo da primeira pincelada da artista. Estampados ou brilhantes, felpudos ou impressos, esses sempre foram mais do que suportes inusitados, pois não traziam apenas materialidades peculiares, mas também apelos, imagens e/ou símbolos que Catunda faz questão de enfatizar em seus processos de pintura, costura, colagem, recobrimento e recombinação.

O vínculo entre sua produção e o estridente gosto popular por certos objetos de consumo e suas ornamentações não é novidade, portanto. Nas décadas que se seguiram desde a explicitação desse interesse, ele se manteve latente, deixando-se reelaborar frente à pesquisa pictórica da artista e à transformação gradual das noções de gosto, da moda, do popular, do consumo e do ornamento. Recentemente, tal compromisso levou sua obra a entrar em potente ressonância com o mundo habitado por “pessoas-imagem” historicamente dedicadas a “arrasar no *look*”, “tirar foto no espelho” e, claro, “postar no Facebook”.<sup>4</sup>

Leda tem se dedicado a coletar tecidos, impressões, figuras e objetos oriundos de diversos *life-styles* (roqueiros, surfistas, skatistas, motoqueiros, torcedores, adoles-

---

3 Uma revisão abrangente dos anos de formação da artista, sua relação com os professores que a tutoraram na FAAP, suas afinidades e contrastes com colegas de geração e suas escolhas de materiais pode ser encontrada no texto de Tadeu Chiarelli em *Leda Catunda*, São Paulo: CosacNaify, 1998.

4 Como sintetiza o célebre funk “Ela é top”, de MC Bola (2012).

between warm and indifferent, she chooses printed rugs, towels and blankets; processed tarps, plastics and leathers; t-shirts, windows and laminated plastics – substances with various textures, shapes and effects that contrast with the ideal of the virgin regularity of the canvas stretched over a frame. Most importantly, they’re imbued with meaning even before the artist’s first brushstroke. Printed or shiny, fuzzy or patterned, these were always more than peculiar supports, because they didn’t merely contribute unusual materialities, but also appeals, images and/or symbols that Catunda decidedly wanted to emphasize in her painting, stitching, collage, wrapping and recombination processes.

Thus, the connection between her production and the strident popular preference for certain consumer objects and their ornamentations isn’t new. In the decades that followed since she made this interest explicit, it remained latent, subject to being re-elaborated through the artist’s pictorial research and the gradual transformation of notions of taste, fashion, the popular, consumption and ornament. Recently, that commitment made her work resonate powerfully with the world inhabited by “image-people,” hysterically dedicated to “killing with their looks,” “taking selfies in the mirror” and, of course, “posting on Facebook.”<sup>4</sup>

Leda has been collecting fabrics, impressions, images and objects which originated from different lifestyles (rockers, surfers, skaters, motor-bikers, sports fans, adolescents, romantic couples, etc.). In her studio, she stashes constellations of figurations, symbols, emblems, labels and chromatic palettes that represent the desire to belong in terms of identity and to affirm one’s personality through consumption. Catunda mixes these materials with several other fabrics, patterns

---

4 As summarized by the famous funk “Ela é top” [“She rocks”], by MC Bola (2012).

centes, casais românticos etc.). Em seu ateliê, acumula constelações de figurações, símbolos, emblemas, etiquetas e paletas cromáticas representativas da vontade de pertencimento identitário e da afirmação de personalidade por meio do consumo. Mistura esses materiais com outros tantos tecidos, padrões e texturas derivados da indústria pós-fordista (muitas vezes *made in China*) e do vertiginoso ciclo de produção e consumo na rede global de circulação de mercadorias. Edita então essas imagens em trabalhos que se equilibram entre a colagem, a colcha de retalhos, a nuvem de figuras, o desenho e a pintura.

Conforme processa a profusa cultura material atual, Leda Catunda por vezes reitera as inclinações estilísticas de cada modo de vida (ou nicho de mercado) em que toca ao condensar seus clichês e apelos. Noutras vezes, quando nivela signos de origem diversa como partículas intercambiáveis de uma mesma substância que escorre entre as obras como em um sistema de vasos comunicantes, enfatiza a equivalência, redundância ou continuidade que se pode intuir entre universos simbolicamente distintos, mas tão semelhantes em seus apelos. Em todos os casos, sua produção nos últimos anos tem funcionado como um sismógrafo – ou um adesivo “pega-mosca” – do turbilhão imagético que consome tanta energia, dedicação e investimento dos indivíduos e da sociedade contemporânea.<sup>5</sup>

Seria pouco, porém, identificar a obra da artista com a possibilidade de capturar a voracidade imagética de seu tempo. Leda Catunda faz mais do que diagnosticar e

and textures derived from a post-Ford industry (often made in China) and from the vertiginous production and consumption cycle in the global network of merchandise circulation. She then edits these images into pieces that find a balance between collage, patchwork, image clouds, drawing and painting.

As she processes the current profuse material culture, Leda Catunda sometimes reiterates the stylistic inclinations of each life mode (or market niche) she touches upon as she condenses their clichés and appeals. Other times, when she places signs from different origins on the same level, as interchangeable particles of a same substance that flows between the pieces as a system of communicating vessels, she emphasizes the equivalence, redundancy and continuity that can be assumed between universes that are symbolically distinct, but so very similar in their appeals. All in all, her production in recent years has worked as a seismograph – or flypaper – for the visual vortex that requires so much energy, dedication and investment from individuals and contemporary society.<sup>5</sup>

Nevertheless, identifying the artist's work with the possibility of capturing the voracity of images in her time would not suffice. Leda Catunda does more than diagnose and mirror the current scopic drive. As one can observe in her medium and large pieces, there is a considerable effort to tame the dispersive effect of the contemporary vortex. Each work attracts our eye as a cohesive and single body, a composition with recognizable colors, images and contours – a shape. Fighting

---

5 Mantendo em vista os gêneros na história da arte, é possível pensar em retratos, se resgatarmos o imaginário dos retratos de burgueses feitos por artistas como Hans Holbein e a importância dos objetos na definição dos indivíduos. Alternativamente, é possível pensar em paisagens, levando a identificação entre homem, cultura e território até uma histórica exorbitância narcísica.

---

5 Keeping in mind the genres in art history, we can think about portraits – if we revisit the imagery of bourgeoisie portraits done by artists such as Hans Holbein and the importance of objects to define individuals. Alternatively we can think of landscapes, taking the identification between man, culture and territory to the focus of hysterical Narcissistic exorbitance.

espelhar a pulsão escópica vigente. Como se constata em suas obras de médio e grande formato, existe um esforço considerável em domar o dispersivo efeito do turbilhão contemporâneo. Cada trabalho atrai o olhar como um corpo coeso e uno, uma composição de cores, figuras e contornos reconhecível: uma forma. À revelia da tendência entrópica de perda das particularidades das imagens de consumo que utiliza, Leda Catunda produz obras de grande intensidade pictórica, que desaceleram o olhar e a interpretação para reencontrarem tanto as especificidades plásticas quanto os sentidos latentes de cada fragmento reunido.

## 2 Colcha de retalhos

Veza em quando, o adesivo “pega-mosca” de Leda Catunda agrega fragmentos de universos imagéticos particularmente reconhecíveis. Podem ser campos de gosto estranhos aos regimes estéticos vigentes no meio de arte contemporânea, porém absolutamente familiares e afetivos para quem comunga, por exemplo, com os universos intercomunicantes do *heavy metal*, das motocicletas e do *rock*. É o caso de *Lobo* [2014, pp. 120-21], em que nomes de bandas célebres circundam estampas de jaquetas e camisetas que ostentam caveiras, lobo e tigre. Imponentes e idiossincráticos, esses signos resistem à tendência homogeneizante dos procedimentos de colagem, que costuma nivelar fragmentos de imagens de origens díspares em uma continuidade gráfica singular. Para superar o caráter histriônico de cada imagem selecionada, Leda Catunda apela a estampas, tintas e traços (pintados ou costurados) também gritantes e inusuais. Ao invés de atenuar particularidades, ela prefere acentuar avessos e movê-los até encontrar um equilíbrio inquietante. O matiz que unifica a atmosfera dessa pintura tem algo do dourado e do intrincado bizantino; os cortes e perfurações das superfícies reme-

against the entropic tendency to lose the individual features of the consumer images she uses, Leda Catunda produces intensely pictorial work, pieces that make our gaze and interpretation slow down and once again find both the plastic specificities and the latent meanings of each combined fragment.

## 2 Patchwork

Sometimes, Leda Catunda’s “flypaper” adds fragments from imagistic universes that are particularly recognizable. These can be areas of taste that are foreign to the current esthetic regimens in the contemporary art milieu, but absolutely familiar and affective for those who partake in them – for instance, the intercommunicating universes of heavy metal, motorbikes and rock’n’roll. This is so in *Lobo* [Wolf, 2014, pp.120-21], in which names of famous bands are printed all around jackets and t-shirts displaying skulls, a wolf and a tiger. Imposing and idiosyncratic, these signs resist the homogenizing tendency of collage practices, which tend to place image fragments from diverse origins on the same level with a unique graphical continuity. To overcome the histrionic character of each image selected, Leda Catunda appeals to prints, paints and lines (painted or stitched) which are also strident and uncommon. Instead of attenuating particularities, she prefers to emphasize reverse sides and to move them around until she finds an unsettling balance. The hue that unifies this painting’s atmosphere is a bit like golden and intricate byzantine; the cuts and perforations in the surfaces resemble a gothic style (the urban one from the end of last century – not the one from the cathedrals), while the contour is defined by a fabric-covered frieze that can lead us to think of beach mats or patchwork quilts.

In fact, the idea of patchwork is much closer to Leda Catunda’s practice than collage, in the modern sense of the term.

tem ao gótico (aquele urbano de finais do século passado, não o das catedrais), enquanto o contorno se define por um friso revestido de tecido que pode fazer pensar em esteiras de praia ou em colchas de retalhos.

De fato, a ideia de colcha de retalhos está mais próxima da prática de Leda Catunda do que a da colagem, na acepção moderna do termo. E a colcha de retalhos carrega um termo oculto: artesanato. Talvez mais recorrente e fundante aspecto de sua obra seja o artesanato (que, aliás, antecede e ultrapassa as questões relativas ao gosto, ao consumo e à vida em imagens). A artista recorre sem pudor ao repertório do artesanato, sem posicionar-se em uma relação crítica, ambivalente ou irônica em relação a ele, mas simplesmente incorporando seus recursos como possibilidades plásticas plenas. Claro que, assim, ela provoca intensas reações do seu público, especialmente entre os especialistas em arte contemporânea, normalmente tão distantes das práticas vernaculares atuais.

A surpresa pode ser ainda maior por não estar em jogo apenas a citação da artesanaria ou a referência atávica a uma cultura popular ancestral. Existe de fato um corpo a corpo com os fazeres artesanais e os sistemas cotidianos de produção imagética. Veja-se a obra *My Way* [2016, p. 131]: assim como *Lobo*, ela reúne signos *pop* autorreferentes e emprega também a pintura como forma de aglutinação dos elementos; mas Leda vai além das soluções gráficas de corte, costura e tratamento das superfícies, chegando a representar uma estrada esquemática como elemento visual e narrativo que justifica as somas das partes. Essa estrada preta com pontilhado amarelo possui enorme eficácia por ser exatamente o recurso que poderia ser empregado por uma criança que tentasse representar as relações entre seus gostos e saberes. Essa estrada preta, porém, é uma afronta para quem acredita que o “poético” da arte reside na capacidade do artista em

Also, patchwork conveys a hidden term: handicraft. Handicraft is perhaps the most recurrent and fundamental aspect of her work (indeed, it precedes and goes beyond issues related to taste, consumption and life in images). The artist doesn't shy away from the handicraft repertoire, refusing to take a critical, ambivalent or ironic position in relation to it, but simply resorting to its resources as legitimate plastic possibilities. Of course, in doing so she gets powerful reactions from her audience, especially among contemporary art experts *who* are usually so distant from current vernacular practices.

The surprise might be even greater, because it isn't just about citing a craft or making an atavistic reference to an ancestral popular culture. There is indeed a close proximity to artisanal crafts and the everyday image-production systems. One may observe *My Way* [2016, p.131], for instance. As in *Wolf*, she brings together self-referencing pop signs, and also uses painting as a way to agglutinate the elements. However, Leda goes beyond the graphical solutions of cutting, stitching and treating surfaces, to the point where she represents a schematic road as a visual and narrative element that justifies the sum of the parts. This black road with a dotted yellow line is highly effective, because it is precisely the resource that could have been used by a child attempting to represent the relationships between her tastes and her knowledge. This black road, however, is outrageous for those who believe that the “poetry” in art lies in the artist's ability to separate their expression from solutions that are more direct and intuitive.

It's no coincidence that in 2018, Leda Catunda decided to show her work alongside paintings from Alcides, a naif-style artist renowned for his preference for vehicles and machinery, subjects that occupied most of his paintings, leaving little room for colored backgrounds, pointillism and texture. At the time, she wrote: “Thinking about Alcides’



Alcides Pereira dos Santos, *Albatroz*, 1996  
acrílica sobre tela |  
acrylic on canvas  
89 x 150 cm



Leda Catunda,  
*Pista II*, 2018  
acrílica e esmalte  
sobre tela, *voile*,  
madeira e areia |  
acrylic and enamel  
on canvas, *voile*,  
wood and sand  
142 x 185 cm

distinguir sua expressão das soluções mais diretas e intuitivas.

Não foi por acaso que em 2018 Leda Catunda escolheu mostrar suas obras em relação com as pinturas do artista de matriz popular Alcides, conhecido por sua fixação por veículos e maquinarias, que ocupavam quase a integridade de suas pinturas, deixando espaço apenas para fundos de cor, pontilhismo e textura. Na ocasião, ela escreveu: “Pensando nos veículos de Alcides, elaborei *Pista* [p. 35] e *Pista II*, pinturas-objeto recortadas em madeira com estradas asfaltadas para carros, motos e caminhões e com rios e lagos para barcos, balsas e submarinos.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Leda Catunda e Alcides | Onde Estamos e Para Onde Vamos, São Paulo: Galeria Estação, de 14/6/2018 a 14/8/2018. Em seu texto curatorial, a artista apresenta Alcides: “Claramente fascinado pela ideia de progresso, Alcides Pereira dos Santos, nascido em 1932 na cidade de Rui Barbosa, no interior da Bahia, colecionou em suas obras imagens que refletem seu encanto pelas coisas boas

vehicles, I’ve created *Pista* [Track, p. 35] and *Pista II* [Track II], object-paintings cut out in wood with paved roads for cars, motorcycles and trucks, and with rivers and lakes for boats, ferries and submarines.”<sup>6</sup>

Themes, colors, compositions and designs somewhat converge among Leda Catunda’s

---

<sup>6</sup> Leda Catunda e Alcides / Onde Estamos e Para Onde Vamos [*Leda Catunda and Alcides / Where We Are and Where We’re Going*], São Paulo: Galeria Estação, 06/14/2018 to 08/14/2018. In her curatorial text, Leda presents Alcides: “Clearly fascinated with the idea of progress, Alcides Pereira dos Santos, born in 1932 in the city of Rui Barbosa, in the rural region of Bahia, collected in his work images that reflect his admiration for the good things associated with the idea of technological achievement. Among paintings of landscapes and planted fields and others representing factories, there’s a whole series dedicated to means of transportation. (...) Roads, vehicles and journeys make us think of a metaphorical suggestion of change. A displacement from one point to another, leaving one situation behind for another, new. Thus we can think that Alcides, who was a mason, a wall painter, a barber and a shoemaker, has reached a new place through his art.”

Existem convergências de temas, cores, composições e grafismos entre as obras de Leda Catunda e Alcides. O aprendizado a ser tomado da homenagem prestada por Leda Catunda a seu colega artista vai além disso, porém. O mais importante é perceber que, para ambos, todo esquema pode ser um arquétipo, que pode ser uma ideia, que pode ser uma forma, que pode ser um espelho, que pode ser um signo, que pode ser um invólucro, que pode ser uma área, que pode ser um esquema. É o que há de mais simples, só que não é.

### 3 Concêntrico

*Ana e André* [2016] parte de uma qualidade de imagem completamente banalizada, o registro vernacular de uma *road trip* do casal referido pela “América”, os Estados Unidos. Paisagens montanhosas de tirar o fôlego, o mar, linhas do horizonte, a bandeira hasteada, todas as cenas guardáveis como lembrança universalmente compartilhável de uma experiência reconhecível estão presentes em enquadramentos autoexplicativos, sem caráter fotográfico distintivo.<sup>7</sup> Impressas em tecido *voile*, ficam ainda mais lavadas e impessoais, embora mantenham sua legibilidade inequívoca como signo da

---

associadas à ideia de avanço tecnológico. Entre pinturas de paisagens e plantações e outras tantas representando fábricas, há toda uma série dedicada a meios de transporte. (...) Estradas, veículos e viagens fazem pensar numa sugestão metafórica de mudança. Deslocamento de um ponto a outro, sair de uma situação para outra, nova. Assim, podemos pensar que Alcides, que foi pedreiro, pintor de paredes, barbeiro e sapateiro, tenha alcançado através da sua arte um novo lugar.”  
7 Embora não constitua um aspecto explícito da produção recente de Leda Catunda, merece registro o modo como a artista acessa os materiais que utiliza. Além de comprar tecidos e toda sorte de materiais em lojas variadas, Catunda estabelece relações específicas com pessoas com quem realiza trocas. Assim, os materiais relativos ao surfe costumam ser trocados com surfistas, enquanto as

and Alcides’ pieces. Still, one can take away much more than that from Leda’s tribute to her fellow artist. The most important thing is to realize that for both of them, any scheme can be an archetype, which can be an idea, which can be a shape, which can be a mirror, which can be a sign, which can be a packaging, which can be an area, which can be a scheme. It’s the simplest thing there is – only it isn’t.

### 3 Concentric

*Ana e André* [Ana and André, 2016] starts from a style of image that has been completely trivialized: the vernacular record of a couple’s road trip referred to as “America”. Breathtaking mountain views, the ocean, horizon lines, the raised flag, all the scenes that can be recorded as universally sharable memories of a recognizable experience are present in self-explanatory framings, lacking a distinctive photographic character.<sup>7</sup> Printed in *voile* fabric, they look even more washed away and impersonal, although they maintain their unequivocal legibility as signs of the trip. Leda Catunda chooses several of these scenes without any hierarchy, grouping them as if in a digital image folder. Then a delicate balance takes place between the collage that would seem to emphasize the generic character of the painting and the drawing that gives a unique,

---

7 Although the way in which Leda Catunda accesses the materials she uses doesn’t represent an explicit aspect of her recent production, it is worth noting. Besides buying fabric and all sorts of materials in various types of stores, Catunda develops specific relationships with people, with whom she exchanges things. For instance, surf-related materials are often exchanged with surfers, while the photographs from personal archives that she uses are provided by their authors. This is important because this type of relationship and exchange contribute to more complex (and more affective) contacts between the artist and the imagistic universes she relates with.

viagem. Leda Catunda elege diversas dessas cenas, sem hierarquizá-las, mas agrupando-as como se num arquivo de imagens digitais. Acontece então um balanço delicado entre a montagem que enfatizaria o caráter genérico do quadro e o desenho que dá ao todo um aspecto único, sedutor e – por que não? – belo. Um círculo de grafismos de cores e figuras apelativos, *kitsch* ou *camp*, emoldura a parcela principal do conjunto e define uma forma circular. Linhas douradas, outra vez, ligam as imagens, costurando-as como uma malha e ao mesmo tempo definindo uma estrutura ritmada no interior do quadro. Outras imagens são eleitas para flutuarem ao redor do círculo, ecoando sua forma em um arranjo solto de peças também emolduradas por trabalhos gráficos em verde, laranja, vermelho e dourado. Tudo se espalha, mas nada sobra em relação a uma composição que estabelece claramente um campo visual coerente e estruturado.

É fundamental lembrar que, por mais que utilize procedimentos da *assemblage*, da colagem e da colcha de retalhos, Leda Catunda opera dentro da tradição da pintura e herda dali a noção de quadro como unidade consistente e centrípeta. Mesmo quando em formatos irregulares (excêntricos até), sua pintura pode ser identificada como um corpo estruturado e autossuficiente em seus elementos narrativos e visuais. O quadro, no sentido estrito da moldura, é remodelado e subvertido com grande liberdade, mas o corpo pictórico se sustenta como unidade de concentração da atenção da artista e do espectador.

Uma consequência disso é que a experiência diante de sua obra não se

---

fotos de arquivos pessoais utilizadas por ela são oferecidas pelos próprios autores. Isso é importante porque essa sorte de relacionamentos e trocas cria contatos mais complexos (e mais afetivos) entre a artista e os universos imagéticos com que se relaciona.

seductive and – why not? – beautiful aspect to the piece as a whole. A circle of catchy colors and images, kitsch or camp, frames the main portion of the set and defines a round shape. Golden lines once again connect the images, sewing them together like a mesh, and at the same time defining a rhythmic structure within the frame. Other images are selected to float around the circle, echoing its shape in a loose arrangement of pieces that are also framed by graphical work in green, orange, red and gold. Everything spreads out, but nothing is in excess in relation to a composition that clearly establishes a coherent and structured visual field.

It's crucial to keep in mind that, despite her use of assemblage, collage and patchwork procedures, Leda Catunda operates within a tradition of painting, from where she has inherited the notion of a piece of art as a consistent and centripetal unit. Even when her paintings adopt irregular, even eccentric shapes, they can be identified with a structured, self-contained body in their narrative and visual elements. The frame, in its strict sense, is remodeled and subverted with great freedom, but the pictorial body stands for itself as a unit that draws the artist's and the spectator's attention.

A consequence of this is that experiencing her work is not about surrendering to hyper-excited senses: our gaze, seduced by each piece, stops sliding with indifference over the surface of the images. Likewise, each piece demands its own judgment, emphasizes conflict or harmony, beauty or shock, humour or drama; often it is even unaligned with what one might expect, if relying only on the images appropriated by the artist.

In this sense, *Saleti* [2013, p. 221], *Morumbi* [2014, p. 227] and *Crowd* [2016, pp. 78-79] are worth mentioning. They represent three different possibilities to draw an organic mesh that can be both a self-sufficient image and, as is the case, a means to structure an improbable constellation of appropriated signs and colors.

entrega à hiperexcitação dos sentidos: o olhar, seduzido por cada trabalho, deixa de deslizar indiferente pela superfície das imagens. Da mesma forma, cada peça pede por um juízo próprio, enfatiza conflito ou harmonia, beleza ou choque, humor ou drama, muitas vezes até em discrepância com o que se poderia esperar se dependesse apenas das imagens apropriadas pela artista.

Nesse sentido, *Saleti* [2013, p. 221], *Morumbi* [2014, p. 227] e *Crowd* [2016, pp. 78-79] merecem destaque. Trata-se de três possibilidades distintas de desenho de uma malha orgânica que tanto pode ser em si mesma uma figura autossuficiente, quanto, como é o caso, estruturar uma improvável constelação de signos e cores apropriados. Diante dessas obras, é preciso fazer uma volta pelo tempo e considerar a importância do desenho para as operações pictóricas de Leda Catunda.

#### 4 Tempo circular

Em meados dos anos 1990, o desenho orgânico que Leda Catunda exercita em variados suportes ganhou proeminência em sua obra, trazendo cortes em forma de gotas, círculos, línguas, asas e outros contornos para a definição da estrutura de suas obras. Com esses cortes, cuja forma chegava a implicar o título de cada peça, a artista reforçava a qualidade objetual de sua pintura, seu peso, densidade e qualidade própria. Como imagem ou metaimagem, deslocava também parcialmente o foco, indo das figuras na superfície das telas para a própria obra (com suas cores, matérias e contornos).

À época, olhares de críticos como Lisette Lagnado e Paulo Herkenhoff (in: Chiarelli, 1998) encantaram-se a tal ponto com a morfologia orgânica dessa fase que a interpretaram como uma superação do conteúdo narrativo, figurativo e apropriação de sua obra. É fácil compreender como nasce essa percepção ao ver uma obra como *Retalhos* [1992], mas não é preciso ir muito longe para ver que Leda

With these pieces, one must take a detour in time and consider the importance of drawing for Leda Catunda's pictorial operations.

#### 4 Circular Time

In the mid-1990s, the organic drawing that Leda Catunda practices in various supports gained prominence in her work, producing cut-outs in the shapes of drops, circles, tongues, wings and other contours to define the structure of her pieces. With these cut-outs, the shapes of which often implied the title of each piece, the artist stressed the objectified nature of her painting, with its weight, density and quality. As an image or meta-image, she also partially displaced the focus from the figures on canvas surfaces to the work itself, with its colors, matters and contours.

At the time, critics such as Lisette Lagnado and Paulo Herkenhoff (in: Chiarelli, 1998) were so captivated by the organic morphology of that phase that they interpreted it as overcoming the narrative, figurative and appropriative content of her work. It's easy to understand how this perception originates in observing work like *Retalhos* [Patches, 1992], but we don't need to go very far to realize that Leda Catunda challenges the linear sense of progress and achievement. It is enough, for instance, to consider that *Rodovia dos Bandeirantes* [Bandeirantes Highway, 1991, p. 43] had been done just one year prior. This means that in the same studio, during the same period, she could create an elegant monochromatic arrangement of similar shapes and an impertinently simple multicolored representation. Things become more complicated if we think that, for her most recent participation at the São Paulo Art Biennial, Catunda created a piece like *Línguas douradas* [Golden Tongues, 2018, pp. 230-31], a quasi-return to the monochromatic juxtaposition of soft shapes. Or if we look at a recent piece, *Paisagem com sol* [Sunny Landscape, 2019, p. 199], a superposition of

Catunda desafia o sentido linear de progresso e superação. Basta, por exemplo, perceber que *Rodovia dos Bandeirantes* [1991, p. 43] havia sido feita apenas um ano antes. Isso quer dizer que o mesmo ateliê, na mesma época, podia realizar um elegante arranjo monocromático de formas similares e uma representação multicolorida de atrevida simplicidade. As coisas se complicam se pensarmos que para sua mais recente participação na Bienal de Arte de São Paulo a artista produziu uma obra como *Línguas douradas* [2018, pp. 230-31] – um quase retorno à monocromia de formas moles justapostas. Ou, então, se atentarmos para uma de suas obras mais recentes, *Paisagem com sol* [2019, p. 199] – uma sobreposição de “línguas” de tecidos coloridos que toma partido da especificidade da matéria têxtil e do ritmo da sobreposição de formas para, ao final, oferecer-nos uma cena absolutamente arquetípica, quase pré-fabricada no imaginário gráfico ocidental.

Esses são alguns dos exemplos que podem demonstrar a existência de um jogo dialético na produção de Leda Catunda entre a ênfase no recorte de contornos em materiais têxteis e a presença imagética de estampas e o reconhecimento atávico de imagens icônicas. Em cada pintura essas polaridades se alternam e se renovam sem anularem o sentido uma da outra. Nesse vaivém se faz a circularidade do tempo em uma vivência que tanto muda, mas nunca deixa de ser o que era.

O que se destaca na produção recente que ocupa a maior parte deste livro é o nível de síntese alcançado pela artista, que concentra uma ampla gama de imagens com o uso complexo e afirmativo do desenho como estrutura pictórica. Equivale a dizer que nunca as formas de Leda Catunda tiveram tanta elaboração e presença e, ao mesmo tempo, nunca as imagens do mundo apresentadas foram tão marcantes, tão banais e ansiosas por atenção.

Com isso, temos um espelho do mundo das imagens, de como o vivemos e produzimos,

colorful fabric “tongues” that takes advantage of the specificity of the textile matter and the rhythm of the superposition to, ultimately, offer us an absolutely archetypal scene, one that is almost prefabricated in Western graphical imagination.

These are some examples that can demonstrate the existence of a dialectic game in Leda Catunda’s production, between a focus on cut-out contours in textile materials and the visual presence of prints and the atavistic acknowledgement of iconic images. In each painting, these polarities alternate and renew themselves without cancelling each other’s meaning. This back-and-forth produces a time circularity, creating an experience that changes considerably, but never ceases to be what it was.

What stands out in her recent production and occupies most of this book is the level of synthesis the artist has reached, concentrating a wide range of images with a complex and affirmative use of drawing as a pictorial structure. This is to say that Leda Catunda’s shapes have never had so much elaboration and presence, and at the same time the world images presented have never been so striking, trivial and attention-seeking.

Thus we have a mirror of the world of images, of how we live and produce, but we also have the opposite of that: the possibility of a self-conscious shape and of prolonged contemplation. A serene reflex of a hysterical world. Consumption scenes that resist immediate consumption demand reflection: how can these arrangements of such disposable materials be so memorable? Could there be authenticity at the core of prefabricated signs? Why create new images? Why still insist on looking carefully at what surrounds us? How can we live in images and not also be one of them?

Naturally, the artist may be the last person to intend to have definitive answers to these questions. She is committed enough to the observation of the world to know that any

mas também temos o seu contrário: a possibilidade da forma autoconsciente e de contemplação prolongada. Reflexo sereno de um mundo histórico. Cenas do consumo que resistem ao consumo imediato exigem reflexões: como podem ser memoráveis esses arranjos de materiais tão descartáveis? Haverá autenticidade no cerne de signos pré-fabricados? Por que fazer novas imagens? Por que ainda insistir em olhar atentamente para o que nos cerca? Como viver em imagens e não ser também uma delas?

É de se esperar que a artista seja a última a pretender ter respostas definitivas para essas perguntas. Ela está suficientemente comprometida com a observação do mundo para saber que qualquer reflexividade distante, protegida por certezas teóricas, tende à ingenuidade ou à arrogância. A obra de Leda Catunda evita colocar-se como uma visada protegida que avalia e julga o que está ao seu redor. Ela prefere dobrar a aposta, acelerando ainda mais as tendências que encontra, deixando que elas mesmas explicitem suas contradições por exagero ou absurdo. E isso, sempre, afetuosamente, como quem não pode deixar de amar o que eventualmente critica.

## 5 Coisas para comprar

A colagem *Coisas para comprar* [2016, p. 137] agrega uma quantidade sem fim de marcas retiradas de etiquetas, logos e cartões dos mais diversos produtos. A artista cria uma malha homogênea e um pouco perversa, simulando um exercício de abstração geométrica cuja substância é feita, como diz o seu nome, de coisas para comprar. A padronagem resultante é o avesso das suas primeiras obras com tecidos, a série *Vedações* [1983]: lá, um produto trazia uma estampa que a pintura podia recobrir parcialmente e, assim, alcançar um lugar intermediário entre gesto pictórico e apelo ao consumo; aqui, são as próprias marcas

distant reflexivity shielded by theoretical certainties tends to be naïve or arrogant. Leda Catunda's work avoids the role of one who has a protected view and can evaluate and judge its surroundings. She prefers to double down and make the tendencies she identifies materialize even faster, letting their contradictions caused by overreaction or absurdity become apparent on their own. And she always does this affectionately, as one who can't stop loving what she occasionally criticizes.

## 5 Things to Buy

The collage *Coisas para comprar* [Things to Buy, 2016, p. 137] displays a countless quantity of brands collected from labels, logos and cards from all sorts of products. The artist creates a homogeneous and slightly evil mesh, simulating an exercise in geometric abstraction whose substance is made of – as its name says – things to buy. The resulting pattern is the opposite of her early pieces made with fabric, the *Vedações* [Sealing, 1983] series. In those, a product had a print that the painting would partially cover, reaching a place in between the pictorial gesture and consumer appeal. Now, the brands themselves are brought together in the painting to form a print, without the need to include other images. This picture could thus be presented as a tautology of 21<sup>st</sup> century consumerism.

In this sense, the work materializes a critical project that Leda Catunda has been outlining since the first prints and “soft” objects she chose as her raw materials in the 1980s. Taken together, these materials delineated a certain universe of taste somewhere in between the kitsch aspect of middle-class goods and the artist's own preferences, as she explains in her doctoral dissertation (2003). Since then, the expansion of the visual repertoire of her work and also the unrestrained eclecticism of the products and packages result in a scenario that extrapolates the notion of

que são reunidas pela pintura em uma estampa, sem precisarem amear outras imagens. Assim, essa imagem poderia muito bem ser apresentada como uma tautologia do consumo no século XXI.

Nesse sentido, essa obra concretiza um projeto crítico que se delineia desde que as primeiras estampas e objetos “moles” foram escolhidos como matéria-prima por Leda Catunda nos anos 1980. Em conjunto, esses materiais delineavam certo universo do gosto que residia entre o *kitsch* das mercadorias voltadas à classe média e as preferências da artista, como ela mesma esclarece em sua tese de doutorado (2003). A partir daí a expansão do repertório visual de sua obra e também o ecletismo irrefreável das mercadorias e embalagens levam a um cenário que extrapola o gosto como eleição subjetiva e define o gosto como espécie de *medium* atravessado por multidões de consumidores anestesiados. Como ela afirma em sua tese:

Num universo saturado de objetos e imagens, por assim dizer, para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica, sem que seja possível qualquer tentativa de edição por parte de quem está exposto, devido ao volume e intensidade com que são lançadas no mundo. Desta forma se estabelece uma convivência plácida e pouco questionadora, onde o excesso visual é tolerado ou mesmo aclamado e encarado simplesmente como o fruto de uma necessidade de recobrir o mundo...<sup>8</sup>

Se a malha azulada de *Coisas para comprar* pode ser comparada à grelha de um tabuleiro, também pode ser lida como uma paisagem contemporânea, em que o *design* eclético

---

<sup>8</sup> Ver CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. Tese (doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2003, p.17.

taste as a subjective choice and defines it as a sort of medium traversed by multitudes of anesthetized consumers. As she claims in her dissertation:

In a universe saturated with objects and images, so to speak, for all kinds of tastes, these visualities are gradually absorbed by the peripheral vision. Any editing attempt by those exposed to them is not possible because of the volume and intensity with which they are thrown into the world. This creates a coexistence which is tranquil and prone to little questioning, where visual excess is tolerated or even celebrated, viewed simply as the result of a need to cover up the world...<sup>8</sup>

If the bluish mesh of *Things to Buy* can be compared to a grill rack, it can also be interpreted as a contemporary landscape where the eclectic and omnivorous 21<sup>st</sup> century design replaces flora, fauna and topography. This analogy is reinforced by looking at *Eles e elas* [Boys and Girls, 2016, p. 167]. The piece has a similar starting point, with blue giving way to pink in the mesh and reemerging at the center as an unusual circular lake inhabited by shapes the artist calls butterflies. If we read the resulting work as a map, it resembles the “Carte de Tendre” – letter or map of affection – designed in the 17<sup>th</sup> century and published in Madeleine de Scudéry’s novel.<sup>9</sup> In this case, however, the contemporary sublimations of desire occupy the place of the Romanesque love torments of yore, while the dreadful Lake of Indifference

---

<sup>8</sup> See CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos* [The Poetics of Softness: Paintings and Objects]. Dissertation (Doctorate in Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo (USP). São Paulo, 2003, p.17.

<sup>9</sup> This intriguing map was more recently recalled by Guy Debord, a champion of the possibility of mapping affections, instead of allegedly neutral technical cartographies.



“Carte de Tendre”, in  
*Clélie, histoire romaine*,  
Madeleine de Scudéry,  
Paris, 1654

e onívoro do século XXI faz as vezes de flora, fauna e topografia. Essa analogia se reforça se observarmos *Eles e elas* [2016, p. 167], obra com ponto de partida similar em que o azul dá lugar ao rosa na trama e reemerge no centro como um inusitado lago circular habitado pelas formas que a artista chama de borboletas. Se lido como um mapa, o resultado lembrará a “Carte de Tendre” (carta ou mapa do afeto) cartografada no século XVII e publicada no romance de Madeleine de Scudéry.<sup>9</sup> Neste caso, porém, as sublimações contemporâneas do desejo tomam o lugar das agruras do amor romanesco de outrora, enquanto o temível Lago da Indiferença é substituído por algo que poderíamos apelidar de Lagoa do Escapismo.

Pois o próprio campo do afeto não escapa ao vórtice que quer substituir todas as emoções em coisas para comprar e imagens pré-formatadas. *I love you baby, I love you baby II* e *I love you so much* [2016, pp. 157, 142 e 151] lidam com as consequências dessa vertigem, na medida em que absorvem a iconografia

is replaced with something we might call the Lagoon of Escapism.

Indeed, even the field of affection can't escape the vortex that wants to replace all emotions with things to buy and pre-formatted images. *I love you baby, I love you baby II* and *I love you so much* [2016, p. 157, 142 and 151] deal with the consequences of this vertigo by absorbing the iconography of romantic, heterosexual and bourgeois love that still reigns over the symbolic field of affection. The *lingua franca* spoken by the media, advertising and industry appeals with little reservation to the combination of healthy young bodies, sensual embraces, scenes of staged intimacy and contexts that evoke a generic notion of comfort. In doing so, it propagates clichés whose power can be demonstrated by the huge number of lovers seeking to emulate this imagery with their own bodies, lives and attitudes.

In these cases, the artificiality of the images isn't seen as an obstacle, but rather as a valuable resource, since it replaces concrete emotions with a set of archetypes. Aware of the efficiency of such artificiality, Leda Catunda takes to collecting the most vulgar of these scenes in free-hand drawings, which are later reproduced in pieces such as those mentioned. In *I love you baby*, one of these drawings is

---

<sup>9</sup> Esse intrigante mapa foi mais recentemente lembrado por Guy Debord, entusiasta da possibilidade de mapear afetos em detrimento de cartografias técnicas supostamente neutras.

do amor romântico, heterossexual e burguês ainda soberana no campo simbólico do querer. A língua franca falada pela mídia, pela propaganda e pela indústria apela sem muitas ressalvas à combinação de corpos saudáveis e jovens, abraços sensuais, cenas de intimidade posada e contextos que remetem a uma noção genérica de conforto – em uma propagação de clichês cujo poder se verifica, por sua vez, na enorme quantidade de amantes que procuram emular esse imaginário com seus próprios corpos, vidas e atitudes.

Nesses casos, a artificialidade das imagens não é tomada como um obstáculo, mas antes como um recurso valioso, pois substitui emoções concretas por uma soma de arquétipos. Consciente, então, da eficiência de tamanha artificialidade, Leda Catunda coleciona as mais vulgares dessas cenas em desenhos feitos a mão livre, depois reproduzidos em obras como as já citadas aqui. Em *I love you baby*, um desses desenhos aparece agigantado – imenso casal que poderia ter saído diretamente de uma propaganda de *blue jeans*. Ao redor, arabescos e formas feitos pela artista reagem ao desenho – ornamentos circundando a imagem de um relacionamento decorativo.

Trata-se de uma “saída para dentro”: ao invés de atribuir profundidade a uma imagem clichê, Leda Catunda reforça a superficialidade do quadro com recursos de ornamentação. A deselegância do conjunto atesta seu caráter desmedido e decorativo. Tais qualidades, por sinal, não deveriam ser interpretadas como valores pejorativos, apesar da moral modernista que nos condiciona a sempre desprezá-las. A superficialidade e a gratuidade dos grafismos empregados pela artista a liberam do risco de “salvar” as imagens de que se apropriou.

blown up to huge proportions: a giant couple that could have come straight out of a blue jeans ad. Around them, arabesques and shapes created by the artist react to the drawing – ornaments that surround the image of a decorative relationship.

This is an “exit inwards”; that is, instead of ascribing profoundness to a cliché image, Leda Catunda stresses the superficiality of the picture by resorting to ornamentation. The lack of elegance of the sum confirms its excessive and decorative character. Such qualities, in fact, should not be interpreted as pejorative values, despite the modernistic morals that train us to always despise them. The superficiality and gratuitousness of the designs used by the artist free her from the risk of “saving” the images she has appropriated.

## 6 Taking Selfies in the Mirror

There is still an unavoidable piece to consider Leda Catunda’s ethical and esthetic stance in her recent production. *Mar Linda* [2016, p. 162] reiterates and displaces the qualities of the above-mentioned paintings. The main raw material in this case is the extensive photographic collection created by the young woman, Mar Linda, who publicizes (and enacts) her day-to-day life in social media.

Considering the explicit performance of Mar Linda’s pictures, it would be futile and even wrong to use them to draw conclusions about her “real” personality. Nevertheless, it is plausible to take them as examples to reflect upon two current processes.<sup>10</sup> The first is the segmentation of visual identification

---

10 The relationship between Mar Linda and Leda Catunda illustrates how much the artist is interested in what’s happening “right now”, even though she retains aspects of her production since the 1980s. One can notice, on the one hand, that countless aspects of society from three decades ago are still completely current,

## 6 Tirar foto no espelho

Falta ainda uma peça incontornável para pesar a postura ética e estética de Leda Catunda em sua produção recente. *Mar Linda* [2016, p. 162] reitera e desloca as qualidades das pinturas citadas anteriormente. A principal matéria-prima, neste caso, é o vasto acervo fotográfico feito pela jovem homônima ao publicizar (e encenar) seu cotidiano em redes sociais *on-line*.

Dada a explícita performatividade das fotografias de Mar Linda, seria ocioso e até equivocado utilizá-las para esboçar conclusões sobre sua “real” personalidade. Não obstante, é plausível tomá-las como exemplares para pensar em dois processos vigentes.<sup>10</sup> O primeiro é o parcelamento das dinâmicas de identificação imagética descritas no começo deste texto: no lugar da busca por uma hipercoerência arquetípica de estilos, muitos têm escolhido se aprofundar na lógica mais ágil e descartável do *look* para experimentar (e divulgar) inúmeras autoimagens sem necessariamente almejar coincidir com alguma delas. O resultado é um eterno baile de máscaras virtual que pode ser concebido e percebido

---

10 A relação entre Mar Linda e Leda Catunda exemplifica quanto a artista está interessada no que está em curso “agora mesmo”, ainda que mantenha aspectos de sua produção desde a década de 1980. Pode-se notar, por um lado, que inúmeros aspectos da sociedade de três décadas atrás continuam completamente vigentes, apenas multiplicados, e por outro, que novos dispositivos (como a internet) têm criado possibilidades e limites que não poderiam ser previstos anteriormente. Minha aposta é que, graças à maturidade conquistada em seu percurso e, ao mesmo tempo, ao profundo engajamento com o mundo atual, a produção em curso de Leda Catunda será um dos lugares da história da arte para o qual olharemos daqui a 20 ou 30 anos, quando quisermos compreender qual era o estado do mundo na primeira metade da década de 2010.

11 Ver CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

dynamics described in the beginning of this text: instead of looking for an archetypal hyper-coherence of styles, many people have chosen to build upon the more agile and disposable logic of appearance to experiment with (and disseminate) countless self-images, without necessarily attempting to match any of them. The result is a never-ending virtual masquerade ball that can be conceived and perceived both as histrionic and as libertarian (to use an unexpected update of Albert Camus’ liberation through absurdity).<sup>11</sup> The second process derives from the first, particularly in the counter-use by part of the youth of media demands about their appearance and sensuality: instead of denying these requests, these young people double their response, exaggerating signs of sensuality and consumerism in partially or fully staged images.

This is important because Leda Catunda’s treatment duplicates such attitude. She conforms an archipelago of photographs printed on *voile* and reframed in round frames rustically wrapped in silver-painted canvas. Here and there, pictorial interventions give the set a uniform pink color, *tutti frutti* flavor, with citrus touches of fluorescent yellow. In some pieces there aren’t pictures of Mar Linda, only colors and prints. One of them only has the transparent *voile*, through which one can see the wall behind it. Another, larger, occupies the center of the circular

---

only multiplied; and on the other that new devices (such as the internet) have created possibilities and limits that could not have been foreseen before. My bet is that, due to the maturity she has achieved in her career and, at the same time, her profound engagement with the current world, Leda Catunda’s new production will become one of the places in art history to which we’ll look back in 20 or 30 years, when we want to understand the state of the world in the first half of the 2010s.

11 See CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo* [The Myth of Sisyphus]. Rio de Janeiro: Record, 2018.

tanto como histriônico quanto como libertário (numa atualização inesperada da liberação pelo absurdo de Albert Camus).<sup>11</sup> O segundo processo decorre do primeiro, particularmente no contrauso por uma parte da juventude das exigências midiáticas sobre sua aparência e sexualidade: ao invés de refutar essas solicitações, esses jovens respondem em dobro, exagerando os signos de sensualidade e consumo em imagens parcial ou totalmente encenadas. Isso é importante porque o tratamento de Leda Catunda duplica tal atitude. Ela conforma um arquipélago de fotografias impressas sobre *voile* e reenquadradas por molduras redondas, rusticamente embrulhadas por telas pintadas de prateado. Aqui e ali, intervenções pictóricas dão ao conjunto uma unidade cor de rosa, sabor *tutti frutti*, com cítricos toques de amarelo fluorescente. Em algumas peças não há fotos de Mar Linda, mas, sim, cores e estampas. Uma delas traz apenas o *voile* transparente, deixando ver a parede atrás de si. Outra, a maior, ocupa o centro do arranjo circular com uma clássica *selfie* em três quartos, queixo empinado, olhar e boca sensuais voltados ao observador.

Nenhuma dessas escolhas refuta a atitude exagerada das poses apropriadas pelo trabalho. Ao contrário, tudo reverbera o *frisson* do enfeitar-se e a disputa pela nossa atenção. Na moda, os consultores pedem que se evite a combinação de decote, pernas de fora e tecido colado em uma mesma peça, sob risco de transparecer vulgaridade. Na pintura, mesmo em sua conjugação contemporânea pós-tudo, seria plausível adotar um critério similar, pedindo que se evite transparência, cores metálicas, estampas, figuração, retrato e colagem em uma mesma obra. Mar Linda e Leda Catunda recusam esses chamados da elegância, fazendo do exagero uma arma para a criação de algo que não caiba em nenhuma categoria existente.

arrangement with a textbook selfie in a three-quarters view, chin held upright, sensual mouth and gaze turned to the viewer.

None of these choices refutes the exaggerated attitude of the poses appropriated by the work. The opposite is true, in fact: everything reverberates the *frisson* of dressing up and competing for our attention. Fashion consultants recommend refraining from combining cleavage, exposed legs and tight fabric in the same outfit, to avoid the risk of conveying vulgarity. In painting, even in its post-everything contemporary inflection, a similar criterion would make sense, advising against the use of transparency, metallic colors, prints, figuration, portrait and collage in the same piece. Mar Linda and Leda Catunda refuse to abide by these elegance requests, turning exaggeration into a weapon to create something that doesn't fit any existing category.

In the artist's case, the outcomes should be enough to at least discourage formulaic answers. Albeit surrounded by many simulacra and false promises, her object involves real pleasure. Her work might be steeped in criticism and irony, but it also talks about the odds of finding effective, reflexive and dynamic pleasure looking at the painting – a painting made *with* and *by* someone who lives and feels through images.

## 7 Afterword

This text is an extended and updated revision of the curatorial essay originally published in the catalogue of the exhibition Leda Catunda – I Love You Baby, held at the Instituto Tomie Ohtake in late 2016.<sup>12</sup> Since then, reflections on identity construction as a motto for existence and a way to operate in the world have acquired new connotations. On the one hand, identity movements have

---

<sup>12</sup> Between 11/10/2016 and 1/22/2017.

No caso da artista, pelo menos, os resultados devem ser suficientes para desencorajar respostas prontas. Mesmo que cercado de muitos simulacros e falsas promessas, seu objeto envolve prazer real. Ainda que imersa em crítica e ironia, sua obra também fala das possibilidades de encontrar prazer efetivo, reflexivo e dinâmico diante da pintura, uma pintura feita *junto com e para quem vive e sente por imagens*.

## 7 Pós-escrito

Este texto é uma revisão ampliada e atualizada do ensaio curatorial originalmente publicado no catálogo da mostra Leda Catunda – I Love You Baby, realizada no Instituto Tomie Ohtake no fim de 2016.<sup>12</sup> Desde então, as reflexões sobre construção de identidade como mote da existência e forma de atuação no mundo ganharam novas conotações. Por um lado, temos inegável protagonismo dos movimentos identitários como vetor de contestação e celebração cultural. Tais movimentos têm sua faceta mais efervescente no ambiente das redes sociais, sendo capitalizados tanto por campanhas de marketing quanto por pesquisas acadêmicas e projetos curatoriais, mas extravasando qualquer contorno ou tentativa de captura, especialmente da forma como são conjugados pelos jovens das periferias e comunidades das metrópoles brasileiras. Por outro lado, existe o curto-circuito do cultivo de *life-style* digital com a atuação político-partidária, que já em 2016 havia marcado as movimentações contra e a favor do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e que, no último ano, acabou por moldar as eleições presidenciais em uma escala sem precedentes.

Neste momento, pode-se dizer que no Brasil não é apenas o desejo de pertenci-

become undeniable protagonists as drivers of cultural contention and celebration. The most effervescent facet of such movements can be found in the social media environment, where they are capitalized upon by marketing campaigns as well as by academic research and curatorial projects. Still, they don't conform to any contours or capture efforts, especially in the way they are expressed by youth from periphery communities and the outskirts of Brazilian metropolises. On the other hand, there's the short-circuit of the cultivated digital lifestyle and the partisan political mobilization that, since 2016, has characterized the movements for and against the impeachment of President Dilma Rousseff, and that last year shaped the presidential elections on an unprecedented scale.

Right now, we can say that in Brazil people are driven to dress up and offer themselves as images not only by the desire to belong, and by consumerism and a projection of the performance society over subjectivity. The insatiable political and social imagery demand the cult of oneself as part of a solid and waterproof whole.

This wouldn't necessarily be bad, since it's a channel through which individuals can access spheres that for too long had been armored against any form of participation or commonality. Yet it is very bad, not only because this or that group and ideology take turns in being triumphant. It's very bad because the most prominent channels for the circulation of contemporary images and affections simulate transparent and public spaces, when truthfully they are opaque corporate conglomerates that seek immediate wealth, without taking responsibility for their algorithms and mass-validation mechanisms. It's even worse because hysteria and fear feed the belief

---

12 Entre 10/11/2016 e 22/1/2017.

mento, o consumismo e a projeção da sociedade do espetáculo sobre a subjetividade que impelem as pessoas a produzirem-se e oferecerem-se como imagem. Os imaginários político e social exigem, insaciáveis, o culto de si como parte de um todo sólido e impermeável.

Isso não seria necessariamente ruim, uma vez que se trata de um canal de acesso dos indivíduos a esferas que por tempo demais estiveram blindadas de qualquer forma de participação e compartilhamento. Mas está muito ruim, e não apenas porque ora se vê o triunfo de um ou outro grupo e ideologia. Está muito ruim porque os canais prioritários de circulação das imagens e afetos contemporâneos simulam espaços transparentes e públicos, quando na verdade são conglomerados corporativos opacos que visam ao enriquecimento imediato, sem responsabilidade por seus algoritmos e mecanismos de validação em massa. Está ainda pior porque a histeria e o medo alimentam a crença de que as autoconstruções imagéticas são puras e incorruptíveis e que toda nódoa deve ser extirpada.

Neste momento, a obra de Leda Catunda – com suas contaminações, ambivalências e afetos – é um lembrete de que o problema não é o gosto, a identidade e a imagem, mas o seu culto purista e purificador. O pensador martinicano Édouard Glissant cultivou uma vida para ensinar algo que Leda Catunda parece saber intuitivamente: que é possível se transformar devido à existência do outro sem abrir mão de quem se é; e que quem diz o contrário invariavelmente está do lado do poder civilizatório colonialista, para quem o outro é obstáculo, ruído, sujeira ou escravo.<sup>13</sup>

---

13 Ver, por exemplo, GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.

that image self-constructions are pure and incorruptible, and that any taints must be eradicated.

Right now, Leda Catunda's work – with her contaminations, ambivalences and affections – is a reminder that the problem isn't taste, identity or image, but their purist and purifying cult. Martinican intellectual Édouard Glissant devoted his life to teach something that Leda Catunda seems to know intuitively: it is possible to transform oneself because of the existence of others without relinquishing who one is. Anyone who claims otherwise is invariably taking the side of colonialist power, for whom the other is an obstacle, noise, dirt, or a slave.<sup>13</sup>

---

13 See, for example, GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.



# RIOS E LAGOS / RIVERS AND LAKES





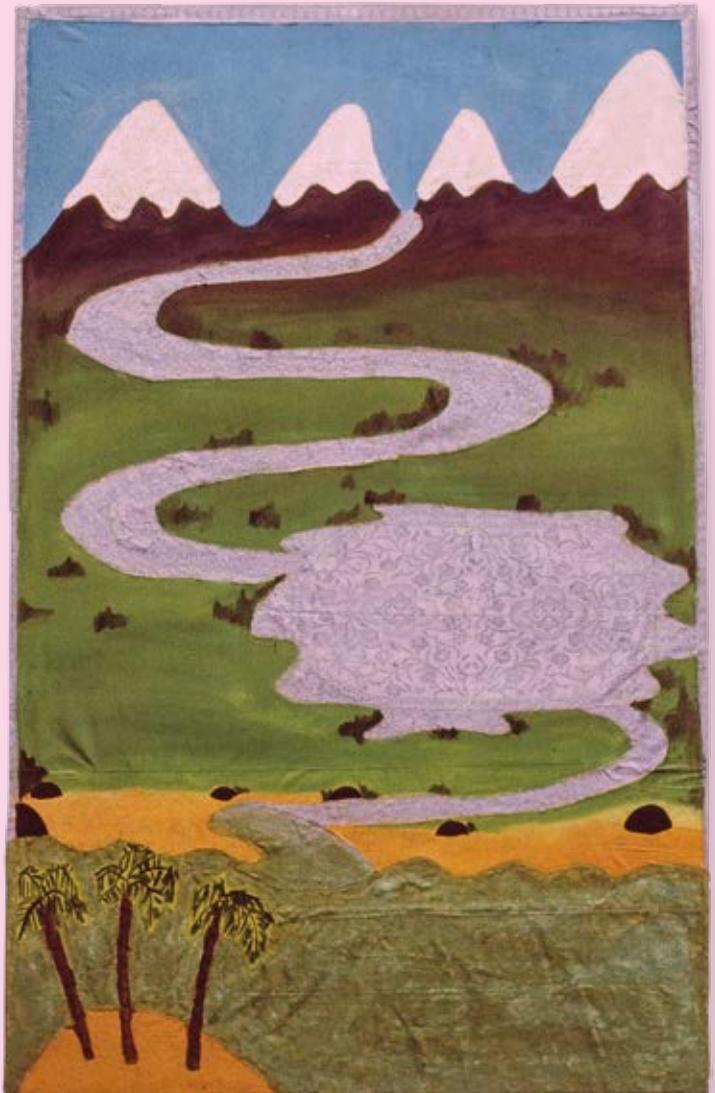


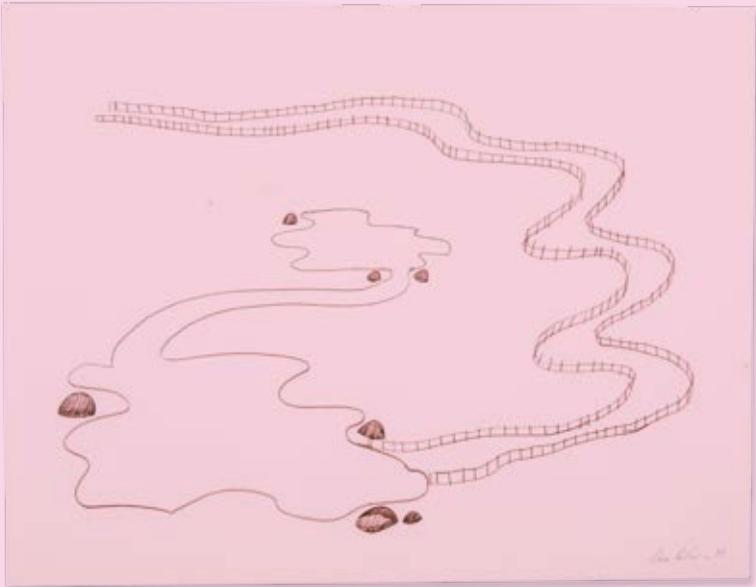


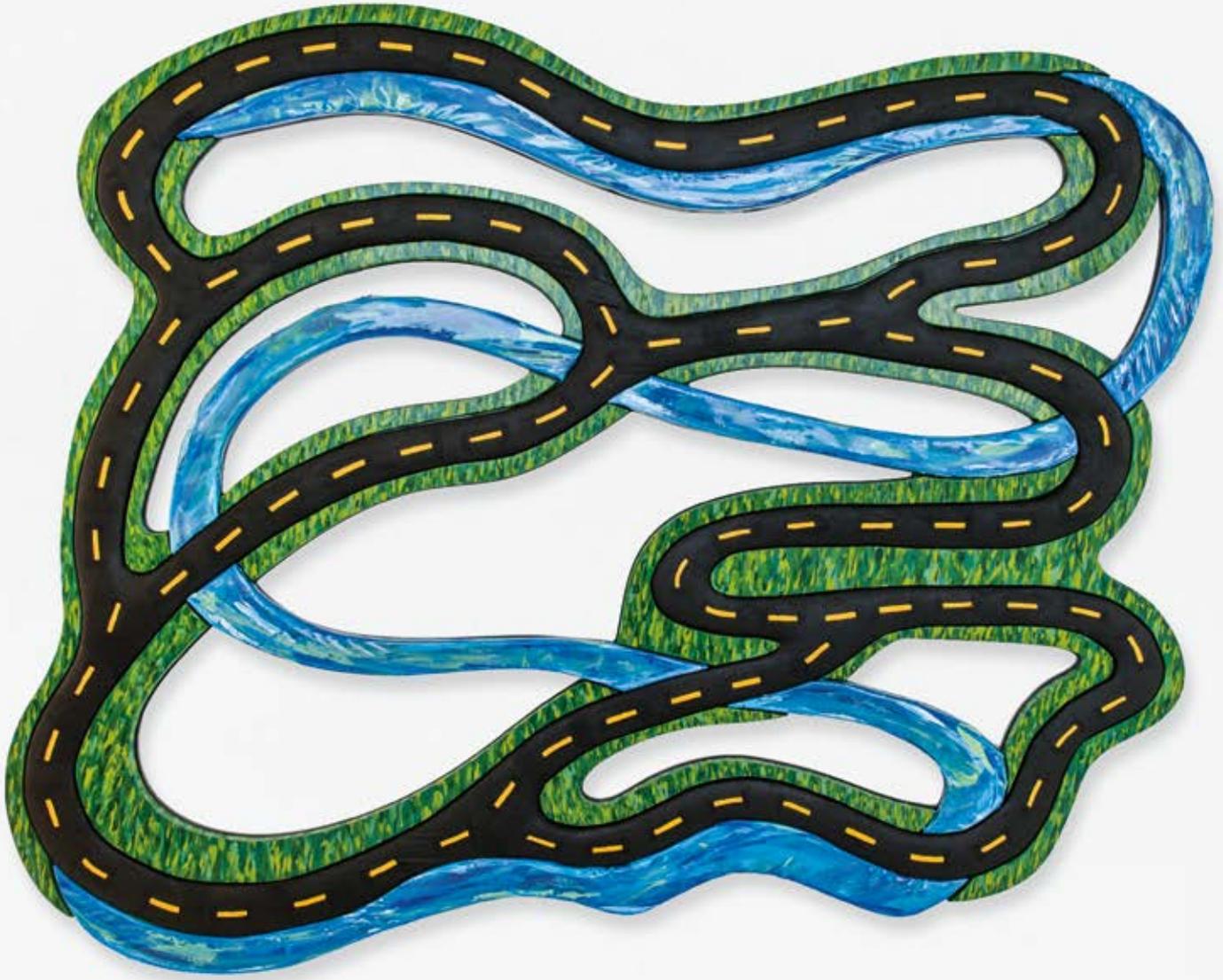












**26–27**

*Três lagos, 2010*

acrílica sobre tela e  
plástico | acrylic on  
canvas and plastic  
272 x 412 cm

**29**

*Arco II, 2019*

acrílica sobre *voile*  
e veludo | acrylic on  
*voile* and velvet  
ø 40 cm

**30–31**

*Selva, 2019*

acrílica sobre tecido,  
*voile* e veludo |  
acrylic on fabric,  
*voile* and velvet  
205 x 298 cm

**32**

*Rio, 2008*

acrílica sobre tela e  
plástico | acrylic on  
canvas and plastic  
73 x 56 cm

**33**

*O caminho das águas,  
1990*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
223 x 143 cm

**34**

ACIMA [ABOVE]

*Dois lagos, 1999*

desenho | drawing  
28 x 35,5 cm

ABAIXO [BELOW]

*Sem título [Untitled],  
1999*

desenho | drawing  
28 x 35,5 cm

**35**

*Pista, 2018*

acrílica e esmalte  
sobre tela, plástico e  
madeira | acrylic and  
enamel on canvas,  
plastic and wood  
170 x 210 cm

**37**

*Ipê, 2006*

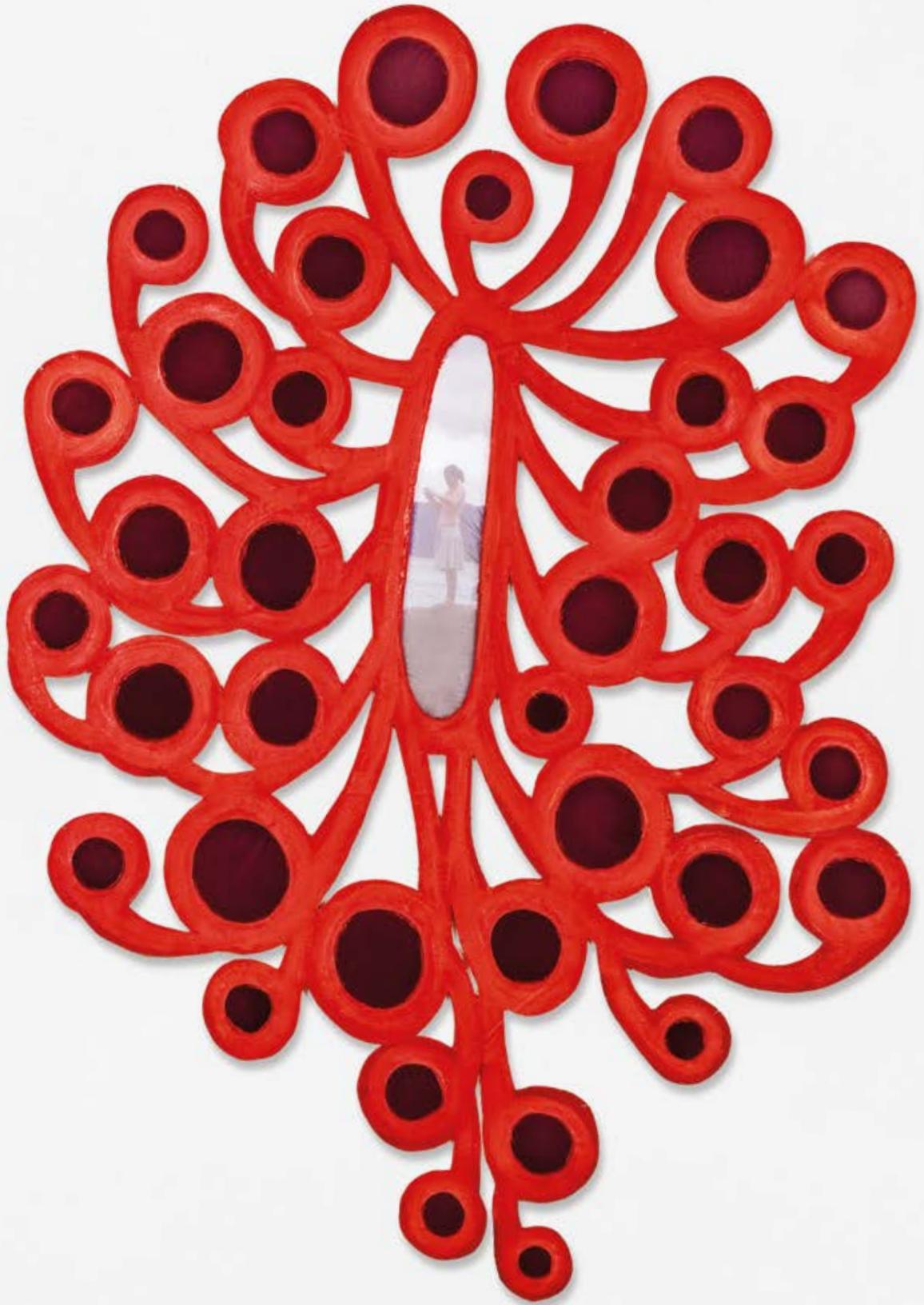
acrílica sobre tela, *voile*  
e veludo | acrylic on  
canvas, *voile* and velvet  
206 x 116 cm







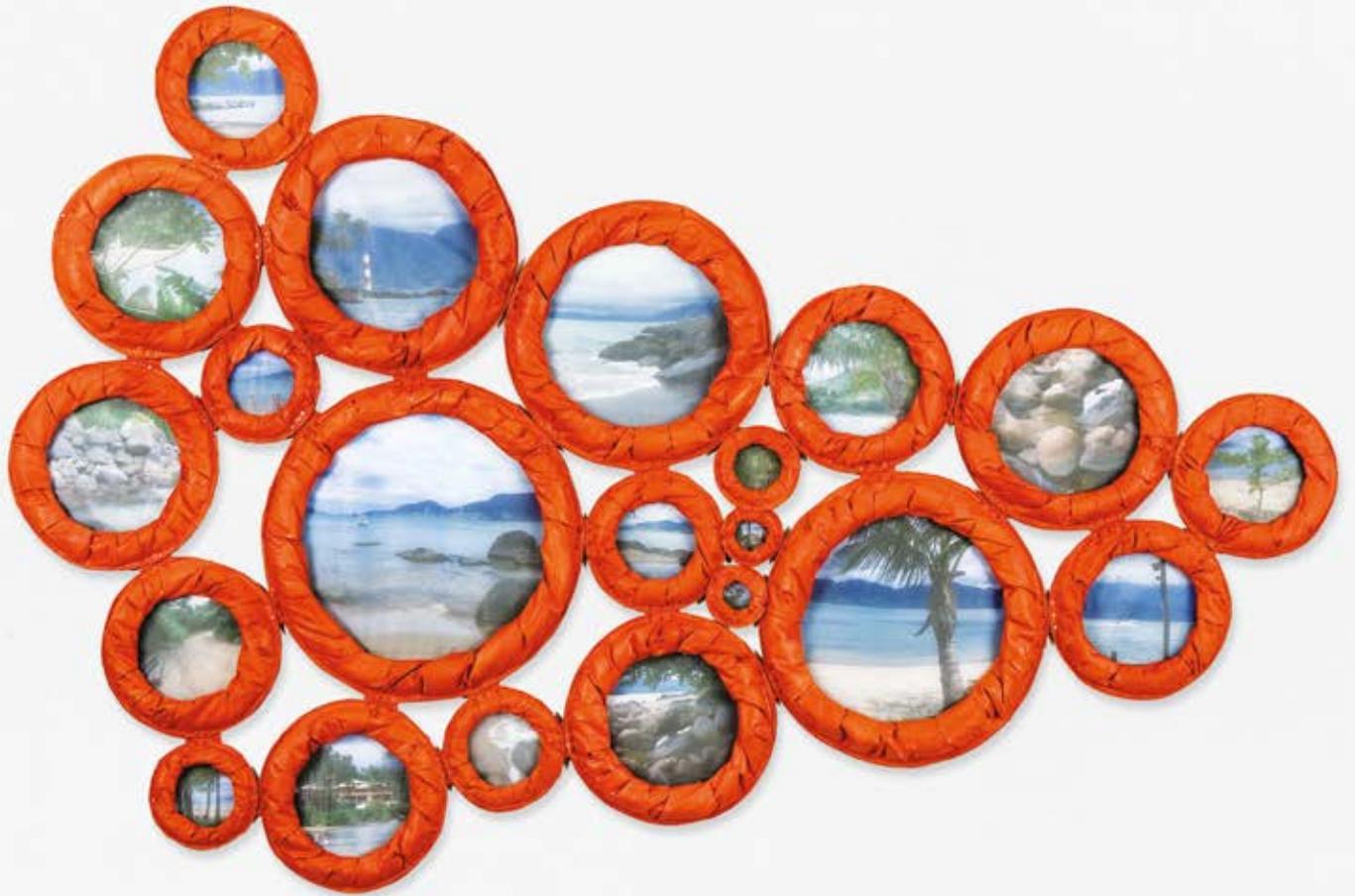












**38–39**

*Duas árvores, 2009*

acrílica sobre tela,  
veludo e plástico |  
acrylic on canvas,  
velvet and plastic  
274 x 458 cm

**41**

*Amorosa, 2008*

acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
132 x 200 cm

**42**

*Pista II, 2018*

acrílica e esmalte sobre  
tela, *voile*, madeira  
e areia | acrylic and  
enamel on canvas, *voile*,  
wood and sand  
142 x 185 cm

**43**

*Rodovia dos*

*Bandeirantes, 1991*

acrílica sobre cobertor |  
acrylic on blanket  
140 x 175 cm

**44**

*A floresta, 1984*

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
223 x 240 cm

**45**

*Ilha Bela, 2008*

acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
132 x 200 cm

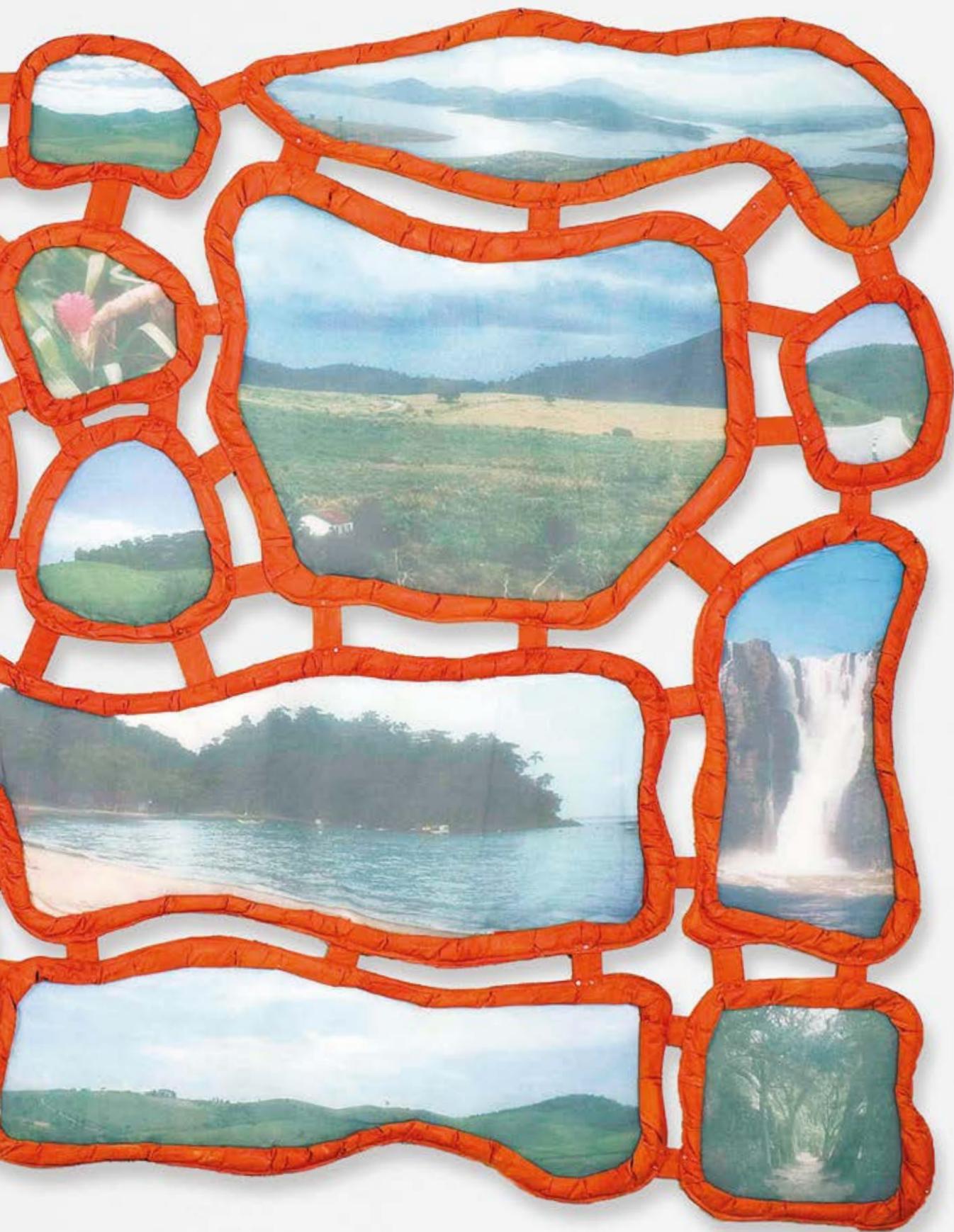
**47**

*Itamambuca, 2008*

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
177 x 117,5 cm







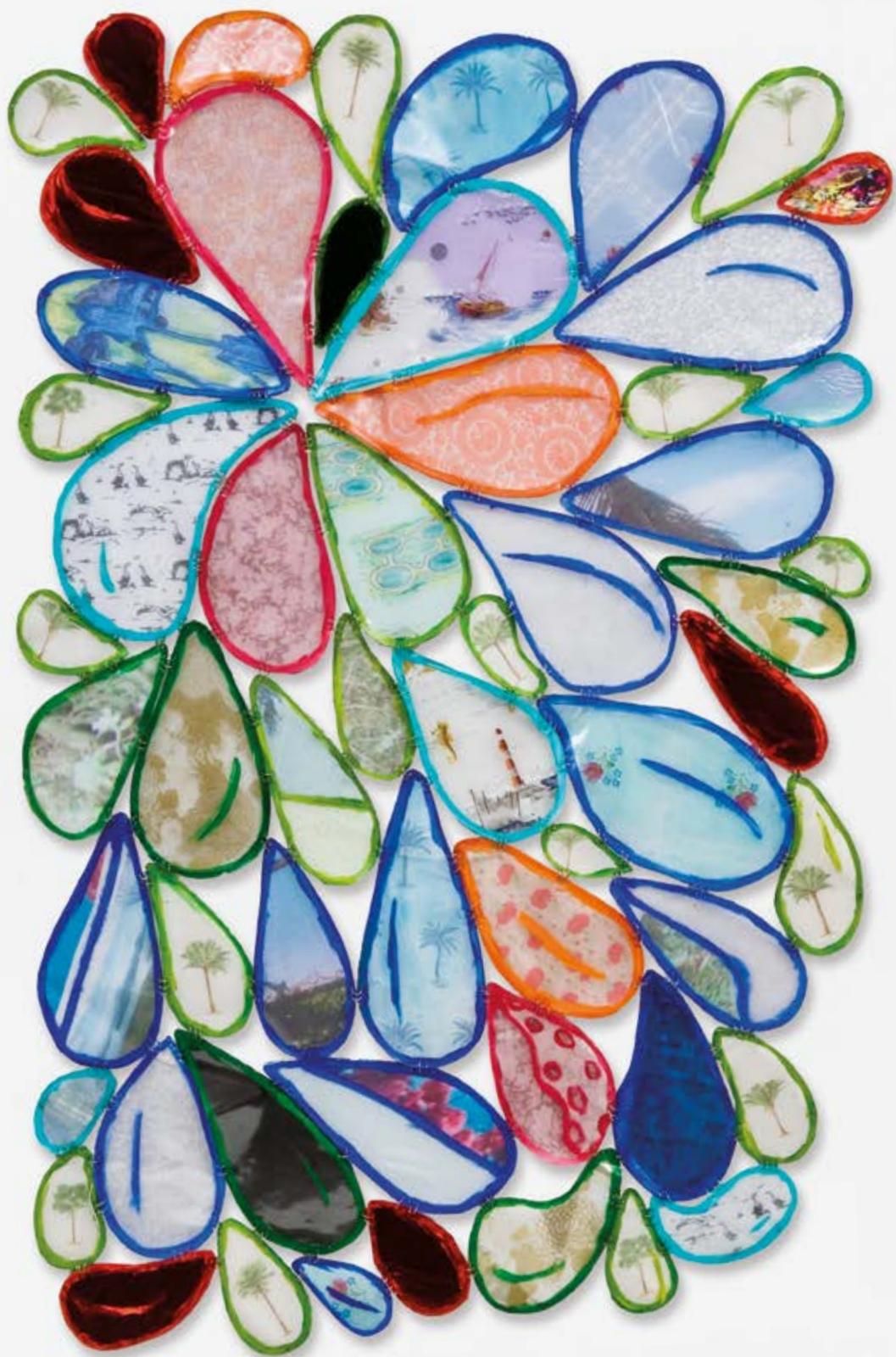












**48-49**

*Mundo macio, 2007*  
colagem | collage  
35 x 50 cm

**51**

*Pássaros, 2008*  
acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
188 x 133 cm

**52**

*O farol II, 2008*  
acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
59 x 45 cm

**53**

*Gotas cinzas II, 1996*  
acrílica sobre tela,  
tecido e plástico |  
acrylic on canvas,  
fabric and plastic  
176 x 90 cm

**54**

*Lago japonês, 1986*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
130 x 250 cm

**55**

*O farol, 2008*  
acrílica sobre tecido  
e plástico | acrylic on  
fabric and plastic  
214 x 140 cm

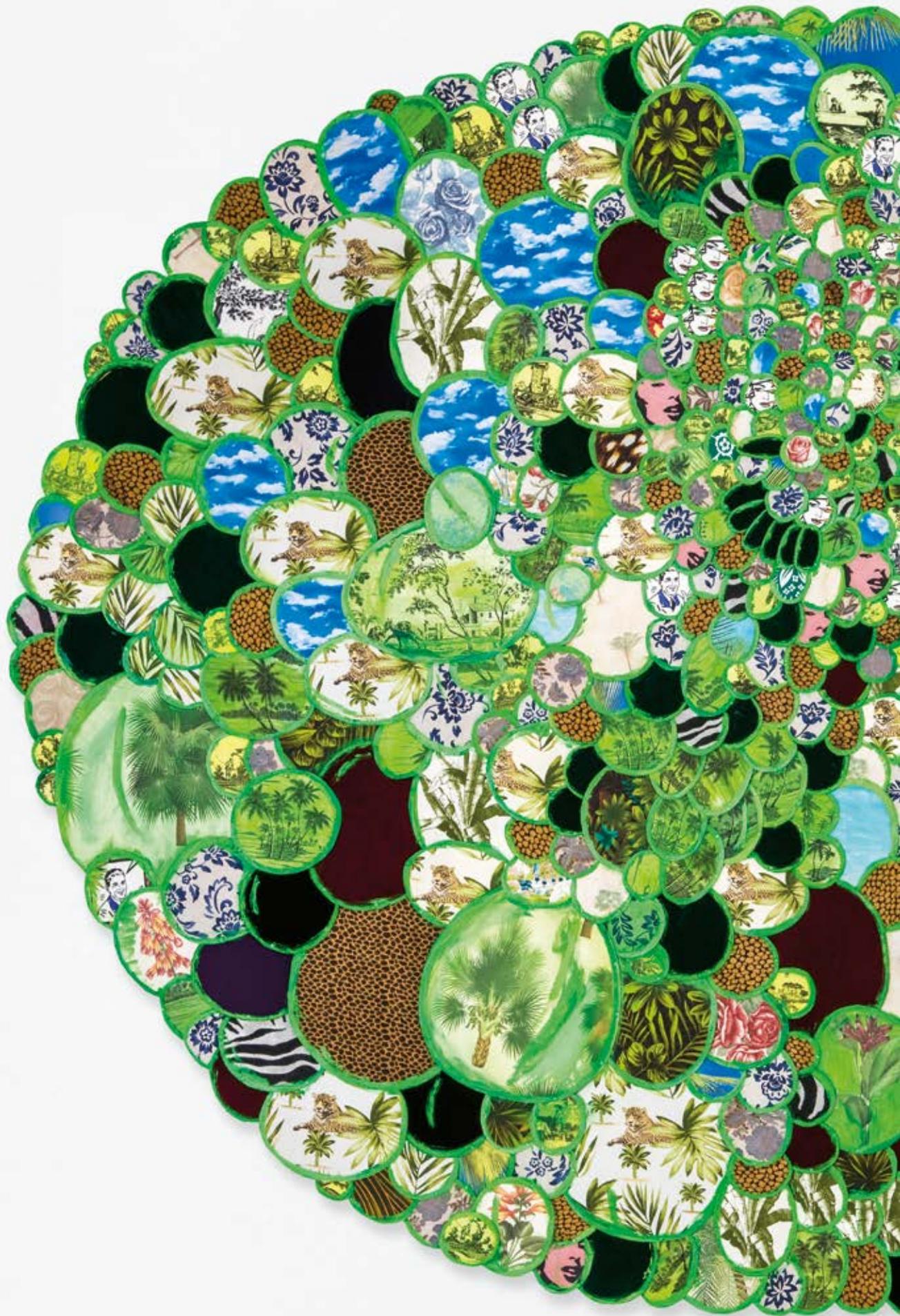
**57**

*Nós, 2008*  
acrílica sobre tela,  
tecido e *voile* |  
acrylic on canvas,  
fabric and *voile*  
61,5 x 50 cm



















**59**

*Selva, 2009*

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
82 x 62 cm

**60–61**

*Paisagem com onça,*  
2009

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
ca. 280 x 388 cm

**62**

*Laguinho, 2016*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
44 x 31 cm

**63**

*Eles, 2016*

colagem | collage  
30 x 21 cm

**64**

*Onça pintada I, 1984*

acrílica sobre cobertor |  
acrylic on blanket  
185 x 150 cm

**65**

*Céu com línguas, 2018*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
ø 40 cm

**67**

*Itacaré, 2008*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
243 x 187 cm





**PLAY THE GAME**













**70-71**

*Skate II, 2010*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
194 x 297 cm

**72**

*Tortuga, 2010*

acrílica sobre tela,  
tecido e plástico |  
acrylic on canvas,  
fabric and plastic  
75 x 98 cm

**73**

*Ducati, 2012*

colagem | collage  
67,5 x 98,5 cm

**74**

*Paisagem VII, 1997*

acrílica sobre tela |  
acrylic on canvas  
198 x 152 cm

**75**

*Estradinha, 2011*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
35 x 30 cm

**77**

*Vans, 2010*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
134 x 175 cm



















**78-79**

*Crowd, 2016*

acrílica sobre tela,  
tecido e *voile* |  
acrylic on canvas,  
fabric and *voile*  
245 x 520 cm

**80-81**

*Indonésia, 2015*

acrílica sobre *voile*  
e couro | acrylic on  
*voile* and leather  
160 x 230 cm

**82**

*Dudu II, 2015*

acrílica sobre *voile* e  
plástico | acrylic on  
*voile* and plastic  
38 x 27cm

**83**

*Gotas, 2015*

aquarela | watercolor  
30 x 23 cm

**84**

*Dois sóis, 2018*

aquarela | watercolor  
10 x 16,5 cm

**85**

*Dudu III, 2015*

acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
fabric and *voile*  
ø 72 cm

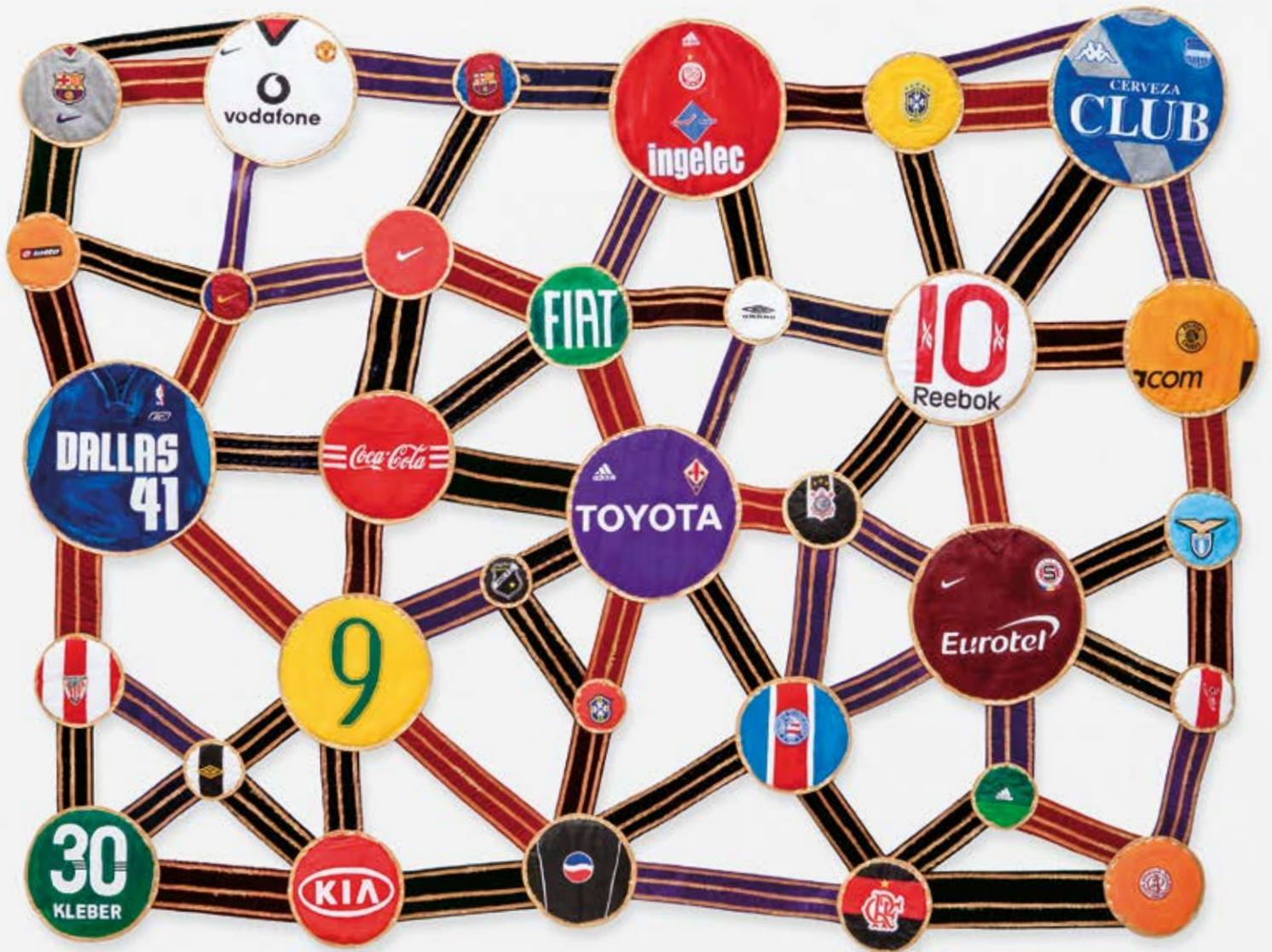
**87**

*Nove e novinho II, 2013*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
ø 73 cm









TOPPER

Unimed

TOPPER

Voto

FIAT

eusonhoasim.com

KOMEKO  
KOMEKO

intelbras

SEGUROS  
Unimed

Unimed

oas empreendimentos

8

TOPPER

PIRELLI

10

batavo

Eletrosul hazz

LUBRAX

7

HABIB'S

PENALTY

HABIB'S

HABIB'S

30

CIRIO

LG

LG

TOPPER

PEPSI

OPEL

TAM

LifeFu











**89**

*Ronaldo, 2011*

acrílica sobre tecido  
e veludo | acrylic on  
fabric and velvet  
204 x 280 cm

**90-91**

*Patrocínios, 2013*

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
184 x 255 cm

**92**

*Bípede, 2016*

acrílica sobre tela,  
tecido e plástico |  
acrylic on canvas,  
fabric and plastic  
317 x 57 cm

**93**

*Meias, 1989*

acrílica sobre meias |  
acrylic on sockets  
132 x 257 cm

**94**

*Babados II, 1992*

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
110 x 232 cm

**95**

*O nove e o novinho,  
2012*

acrílica sobre tela e  
tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
41 x 61 cm

**97**

*Números II, 2011*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
ø 162 cm



















**98-99**

*Noventa e cinco, 2011*

acrílica sobre tela,  
tecido e plástico |  
acrylic on canvas,  
fabric and plastic  
230 x 294 cm

**100-101**

*Cadu, 2010*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
231 x 335 cm

**102**

*Nenê, 2011*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
73 x 91 cm

**103**

*Camisetas, 1989*

acrílica sobre tela e  
camisetas | acrylic on  
canvas and shirts  
220 x 190 cm

**104**

*Bandeira, 2010*

aquarela | watercolor  
23 x 30,5 cm

**105**

*Guliver, 2013*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
150 x 191 cm

**107**

*Listras com furos, 2011*

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
48 x 35 cm







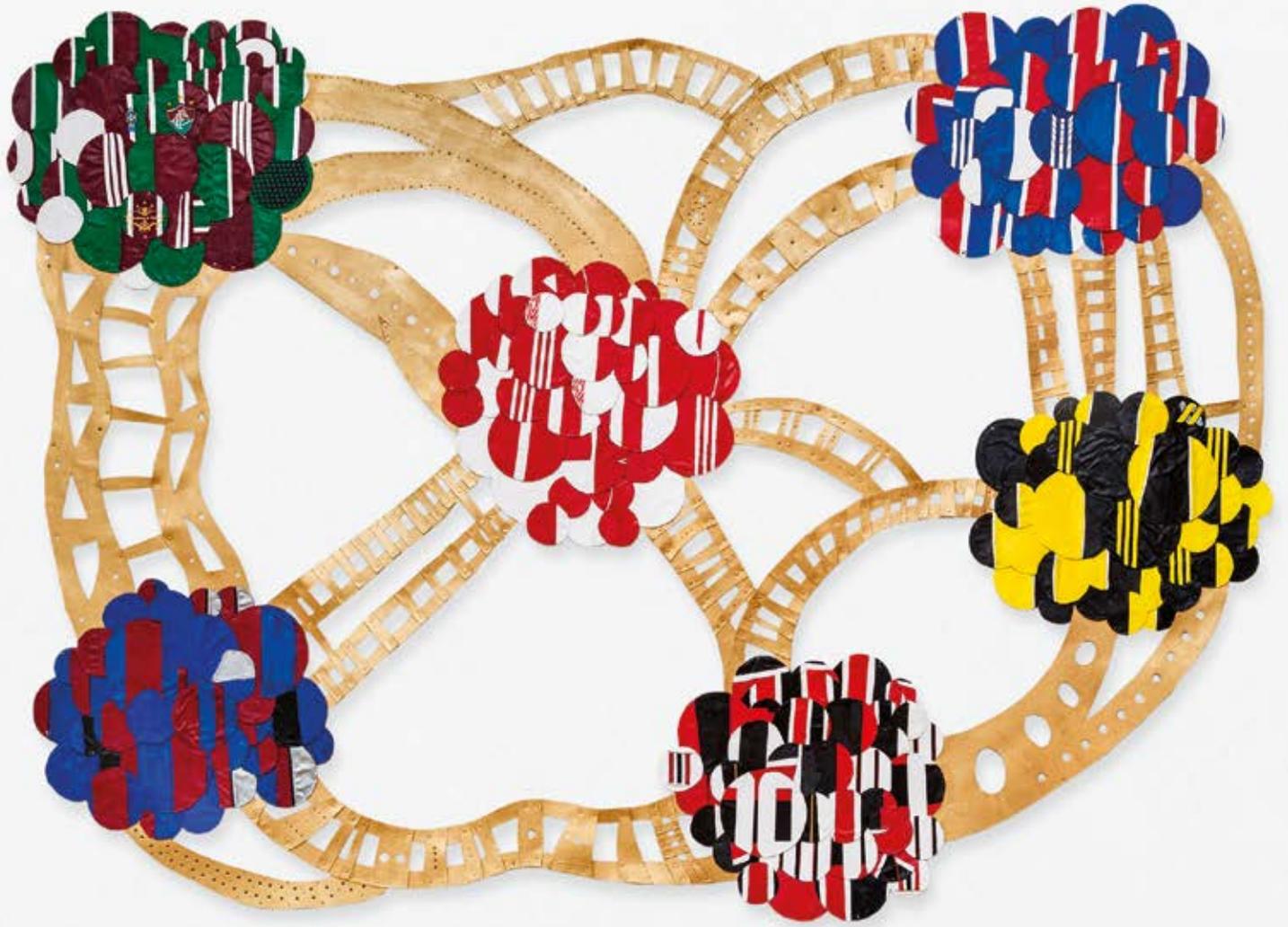












**108–109**

*Manto das bandeiras,*  
2013  
acrílica sobre tela e  
*voile* | acrylic on canvas  
and *voile*  
700 x 345 cm

**110**

À ESQ. [LEFT]  
*Flu, 2011*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
40 x 35 cm

À DIR. [RIGHT]

*Grêmio, 2011*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
40 x 35 cm

**111**

À ESQ. [LEFT]  
*SPFC III, 2011*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
40 x 35 cm

À DIR. [RIGHT]

*Santos II, 2011*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
40 x 35 cm

**112**

*Flamengo, 2011*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
ø 60 cm

**113**

*Retalhos de veludo, 1992*  
acrílica sobre veludo |  
acrylic on velvet  
ø 200 cm

**114**

*Seis círculos, 2012*  
colagem | collage  
30 x 42 cm

**115**

*Flu e os outros, 2012*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
196 x 272 cm

**117**

*Santos, 2012*  
acrílica sobre tela,  
tecido, veludo e  
plástico | acrylic on  
canvas, fabric, velvet  
and plastic  
340 x 400 cm





**EU TE AMO MEU BEM /**  
**I LOVE YOU BABY**













**120–121**

*Lobo, 2014*

acrílica sobre tela,  
tecido, veludo e  
plástico | acrylic  
on canvas, fabric,  
velvet and plastic  
188 x 244 cm

**122**

*Botão II, 2014*

acrílica sobre tecido  
e couro | acrylic on  
fabric and leather  
ø 123 cm

**123**

*Fígado, 1990*

acrílica sobre tela,  
pelúcia e fórmica |  
acrylic on canvas,  
plush and formica  
ø 260 cm, ø 90 cm

**124**

*Adão e Eva, 2002*

acrílica sobre tela, *voile*  
e veludo | acrylic on  
canvas, *voile* and velvet  
195 x 140 x 35 cm

**125**

*Borboleta Led*

*Zeppelin, 2015*

acrílica sobre tecido  
e veludo | acrylic on  
fabric and velvet  
75 x 60 cm

**127**

*Angra, 2016*

acrílica sobre tecido  
e couro | acrylic on  
fabric and leather  
ø 86 cm



















**128**

*Duas Britneys*, 2015  
acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
ø 44 cm

**129**

*Botão*, 2014  
acrílica sobre tecido e  
couro | acrylic on fabric  
and leather  
ø 214 cm

**131**

*My Way*, 2016  
acrílica sobre tela,  
tecido, couro e areia |  
acrylic on canvas,  
fabric, leather and sand  
ø 150 cm

**132**

*Lanterna*, 2014  
acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
67 x 68,5 cm

**133**

*Cinco círculos II*, 1992  
acrílica sobre tela e  
fórmica | acrylic on  
canvas and formica  
115 x 115 cm

**134**

*Soma*, 2015  
aquarela | watercolor  
30,5 x 23 cm

**135**

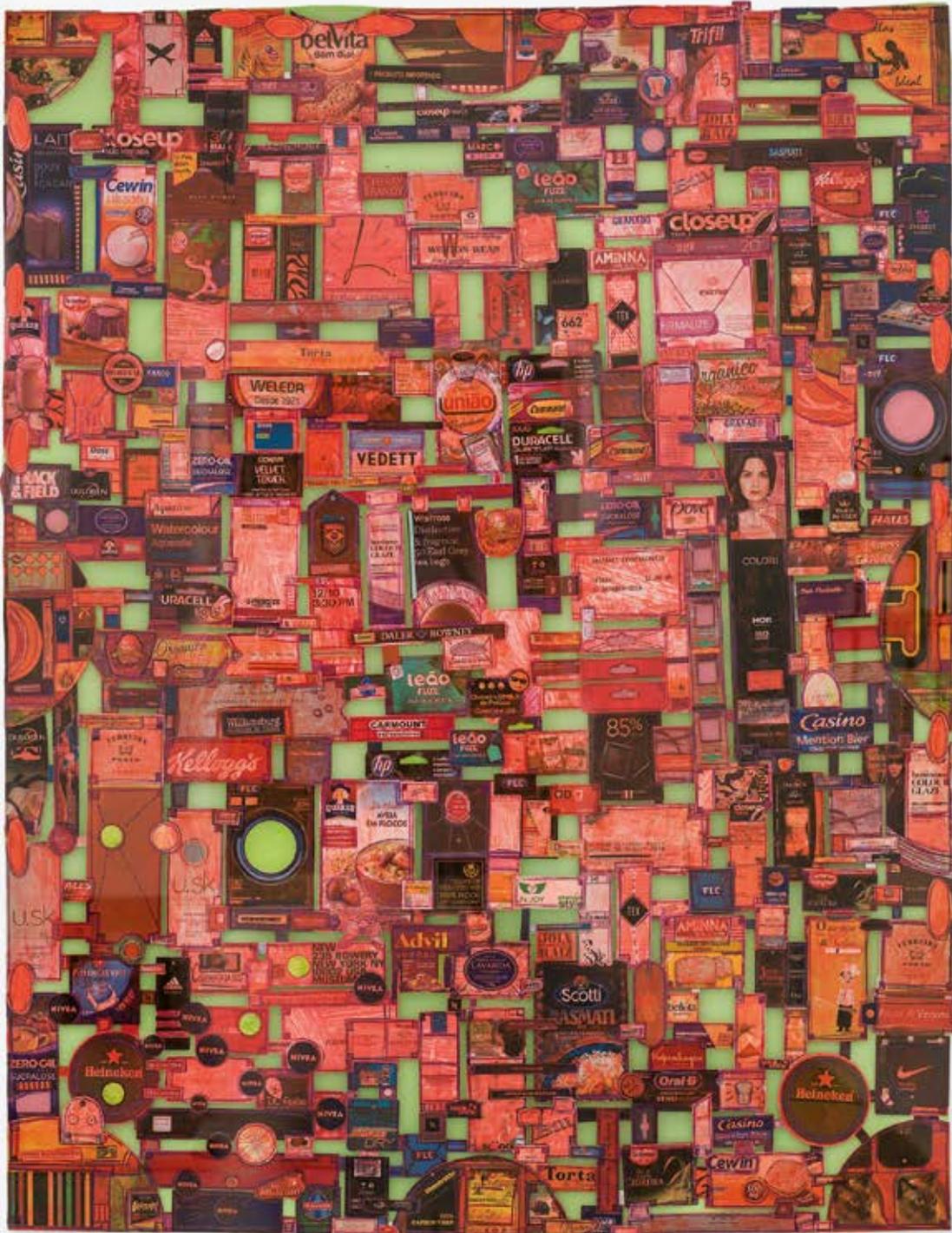
*Coisas para comprar II*,  
2016  
colagem | collage  
151 x 150 cm

**137**

*Coisas para comprar*,  
2016  
colagem | collage  
150 x 106 cm

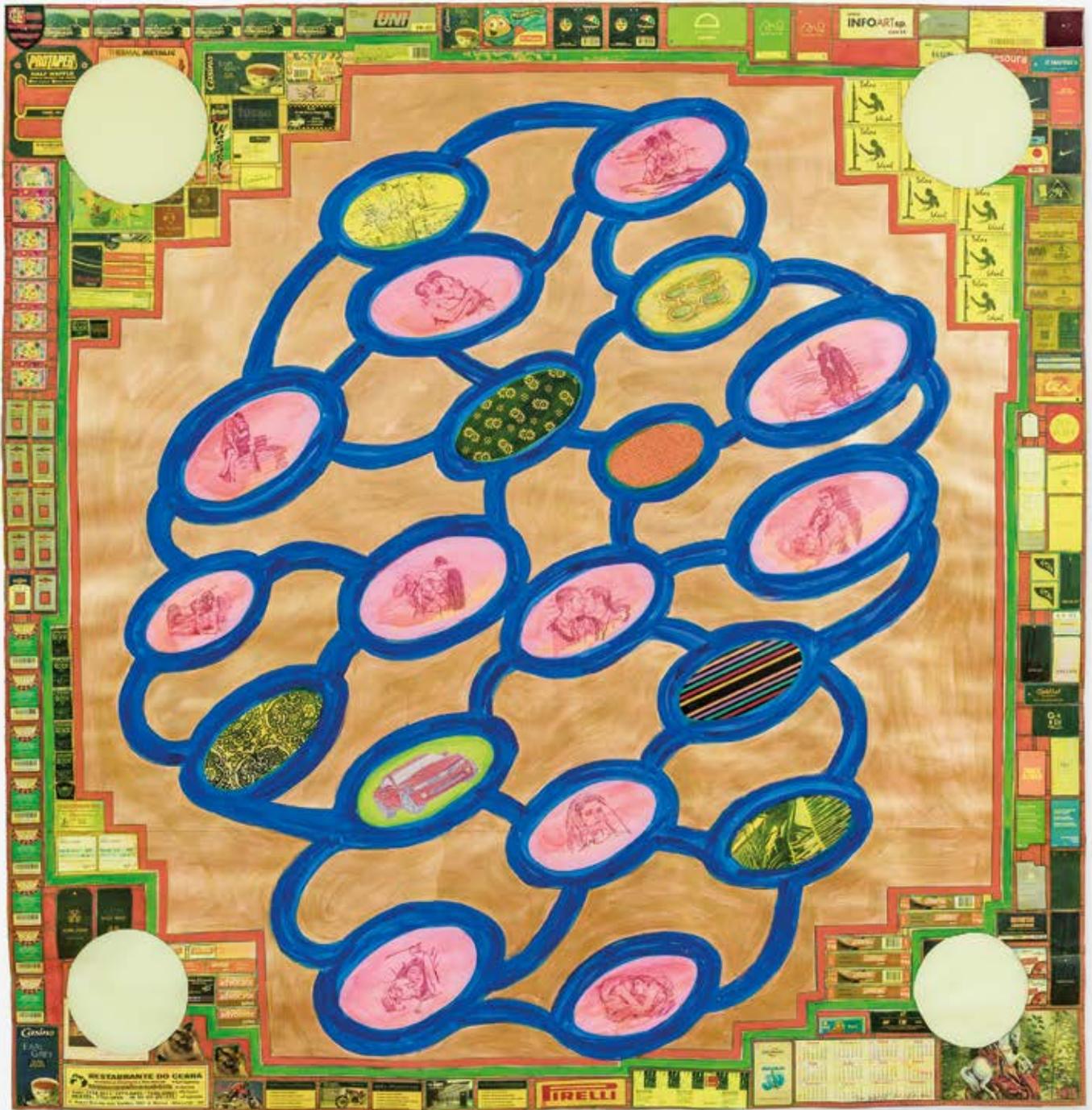


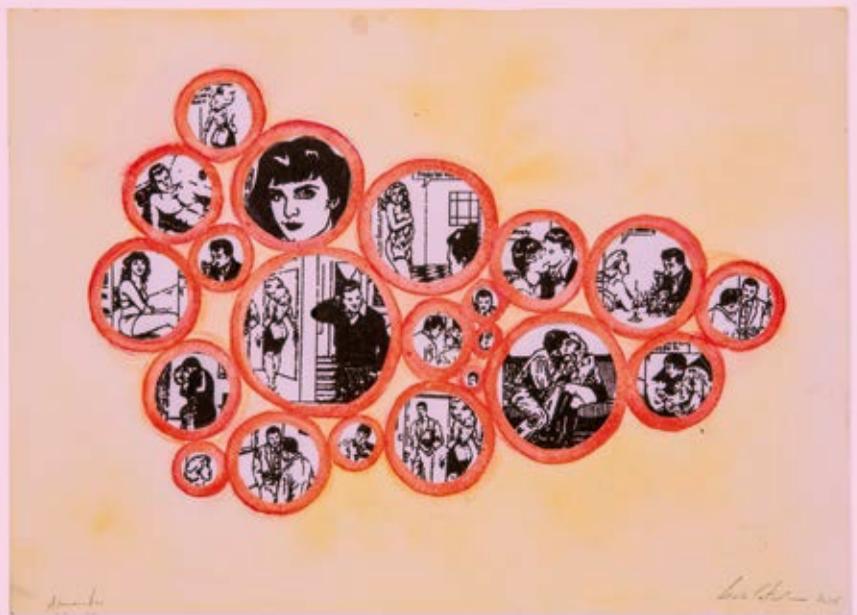
















**139**

*Coisas para comprar III,*

2017

colagem | collage

140 x 110 cm

**141**

*Copacabana, 2015*

acrílica sobre toalha

e veludo | acrylic on

towel and velvet

203 x 221 cm

**142**

*I love you baby II, 2016*

colagem | collage

202 x 200 cm

**143**

*Amantes, 2008*

aquarela e colagem |

watercolor and collage

26 x 36 cm

**144**

*Barquinho, 2012*

colagem | collage

46 x 60,5 cm

**145**

*Pretzel II, 2017*

acrílica sobre tela,

tecido, plástico e

madeira | acrylic on

canvas, fabric, plastic

and wood

187 x 155 cm

**147**

*Eu te amo meu bem,*

2008

colagem | collage

200 x 152 cm



















**148**

*Ásia II, 2015*

colagem | collage

150 x 150 cm

**149**

*Ásia I, 2015*

colagem | collage

150 x 150 cm

**151**

*I love you so much, 2016*

acrílica sobre tecido

e plástico | acrylic on

fabric and plastic

175 x 150 cm

**152**

*Super Love, 2018*

acrílica sobre tela, *voile*

e veludo | acrylic on

canvas, *voile* and velvet

ø 56 cm

**153**

*Vedação rosa, 1983*

acrílica sobre tecido |

acrylic on fabric

ca. 220 x 140 cm

**154**

*As três Graças, 1987*

acrílica sobre toalha |

acrylic on towel

230 x 150 cm

**155**

*MG – Mulheres*

*gostas, 2014*

acrílica sobre tela,

tecido e couro |

acrylic on canvas,

fabric and leather

180 x 160 cm

**157**

*I love you baby, 2016*

colagem | collage

151 x 180 cm





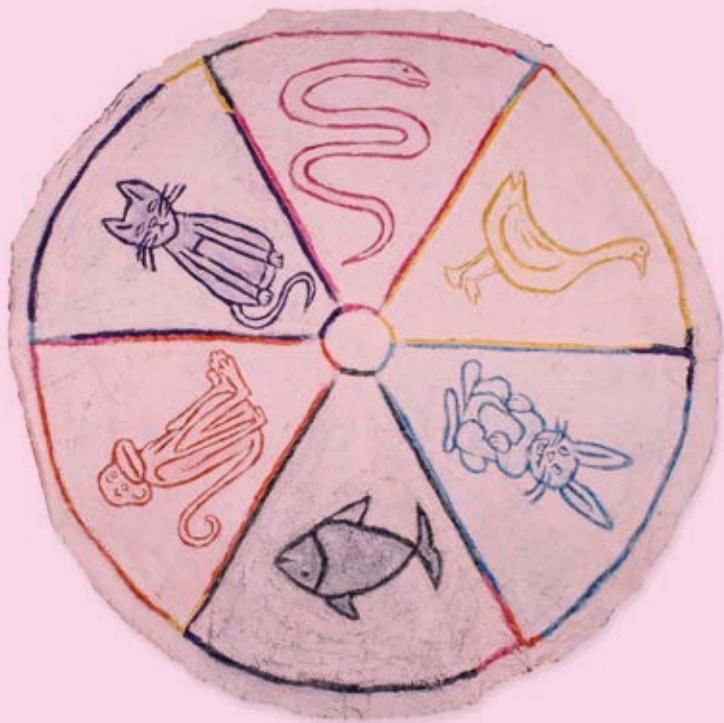














**159**

*Índios e cowboys, 2009*

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
ø 217 cm

**160–161**

*Dolly e o poço dos  
desejos, 2017*

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
105 x 240 cm

**162**

*Mar Linda, 2016*

acrílica sobre tela,  
tecido e *voile* | acrylic  
on canvas, fabric  
and *voile*  
174 x 174 cm

**163**

*Círculos coloridos, 2015*

aquarela | watercolor  
100 x 71 cm

**164**

*Play the Game, 1984*

acrílica sobre pelúcia |  
acrylic on plush  
ø 265 cm

**165**

*Bruce e as gostosas,  
2016*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
163 x 120 cm

**167**

*Eles e elas, 2016*

acrílica sobre tela,  
tecido e veludo |  
acrylic on canvas,  
fabric and velvet  
66 x 59 cm



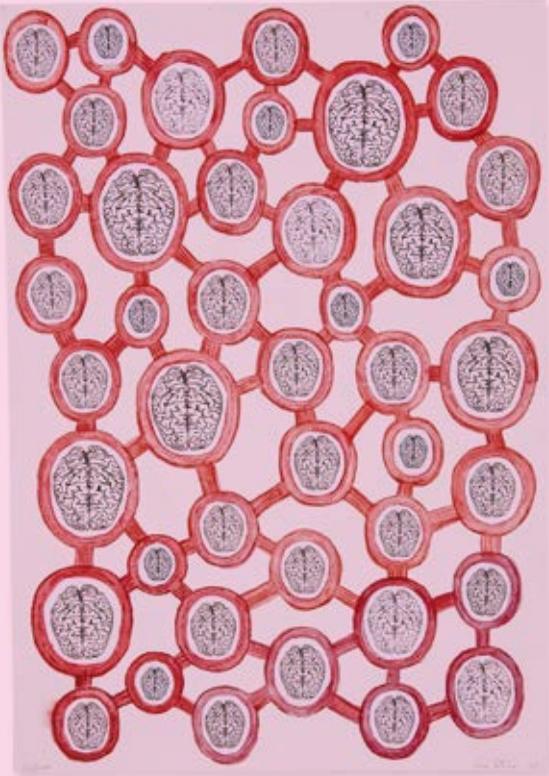
















**169**

*Bruce, 2016*

acrílica sobre tecido  
e plástico | acrylic on  
fabric and plastic  
150 x 116 cm

**170–171**

*Little China Girl, 2014*

acrílica sobre tecido  
e *voile* | acrylic on  
fabric and *voile*  
155 x 305 cm

**172**

*Tigre, 2014*

acrílica e esmalte  
sobre tela e tecido |  
acrylic and enamel  
on canvas and fabric  
195 x 105 cm

**173**

*Cérebro, 2007*

aquarela e colagem |  
watercolor and collage  
51 x 36 cm

**174**

*Retrato, 2012*

acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
ø 242 cm

**175**

*Moças, 2012*

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
ø 75 cm

**177**

*Borboleta tigre, 2015*

acrílica sobre tecido  
e veludo | acrylic on  
fabric and velvet  
75 x 60 cm





# RENDAS E LÍNGUAS / LACES AND TONGUES













**180–181**

*Eldorado II*, 2018

acrílica sobre tela, *voile*,

veludo e plástico |

acrylic on canvas, *voile*,

velvet and plastic

284 x 470 cm

**182**

*Quinze línguas*, 2018

acrílica sobre tela,

tecido e veludo |

acrylic on canvas,

fabric and velvet

35 x 24 cm

**183**

*Dois barrigas*, 1993

acrílica sobre tecido |

acrylic on fabric

91 x 121 cm

**184**

*Much More*, 2015

aquarela | watercolor

30,5 x 23 cm

**185**

*Moça*, 2018

acrílica sobre tela

e tecido | acrylic on

canvas and fabric

33 x 30 cm

**187**

*Vestido*, 2018

acrílica e esmalte

sobre tela e tecido |

acrylic and enamel

on canvas and fabric

117 x 85 cm



















**188–189**

*Línguas douradas II*,  
2019

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
184 x 333 cm

**191**

*Língua rosa*, 2019

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
156 x 108 cm

**192**

*Gotas | Gotas II*, 2017

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
65 x 32 cm | 58 x 30 cm

**193**

*Inseto II*, 1996

acrílica sobre tela e  
plástico | acrylic on  
canvas and plastic  
135 x 94 x 24 cm

**194**

*Sol na montanha*, 1987

acrílica sobre tecido |  
acrylic on fabric  
ø 130 cm

**195**

*Gatinhos*, 2017

acrílica sobre tecido,  
*voile*, couro e madeira |  
acrylic on fabric, *voile*,  
leather and wood  
162 x 124 cm

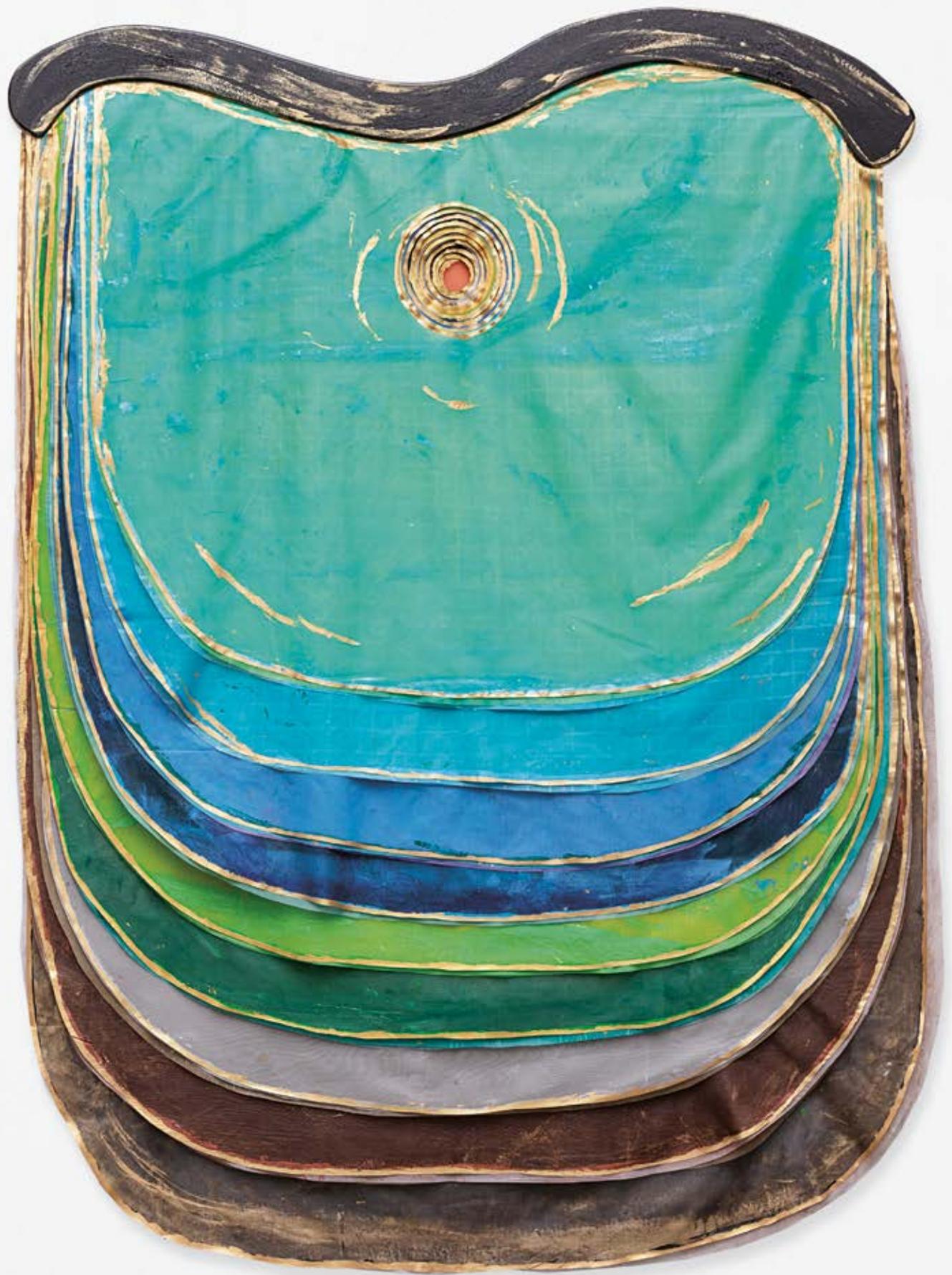
**197**

*O casal*, 2017

acrílica sobre tecido  
e veludo | acrylic on  
fabric and velvet  
ø 32 cm



















**199**

*Paisagem com sol, 2019*

acrílica sobre *voile* |

acrylic on *voile*

255 x 190 cm

**201**

*Polvo II, 2017*

acrílica sobre tecido

e *voile* | acrylic on

fabric and *voile*

260 x 200 cm

**202**

*Friends, 2019*

acrílica sobre tecido |

acrylic on fabric

69 x 96 cm

**203**

*Sol e Lua, 1992*

acrílica sobre tela |

acrylic on canvas

ø 90 cm, ø 50 cm

**204**

*Cigarras, 2006*

aquarela | watercolor

31 x 23 cm

**205**

*Gotas com flores, 2017*

acrílica sobre tela

e tecido | acrylic on

canvas and fabric

66 x 44 cm

**207**

*Mosca preta II, 2017*

acrílica sobre tela

e veludo | acrylic on

canvas and velvet

51 x 47 cm



















**209**

*Recheado, 2019*

acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
235 x 180 x 30 cm

**210–211**

*Derretido, 2002*

acrílica sobre tela e  
veludo | acrylic on  
canvas and velvet  
425 x 288 x 254 cm

**212**

*Flores, 2019*

acrílica sobre tecido  
e *voile* | acrylic on  
fabric and *voile*  
153 x 114 cm

**213**

*Sete véus II, 1998*

acrílica sobre tecido  
e couro | acrylic on  
fabric and leather  
200 x 100 cm

**214**

*Aurora, 2015*

aquarela | watercolor  
30,5 x 23 cm

**215**

*Ovo rei, 2018*

acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
130 x 89 cm

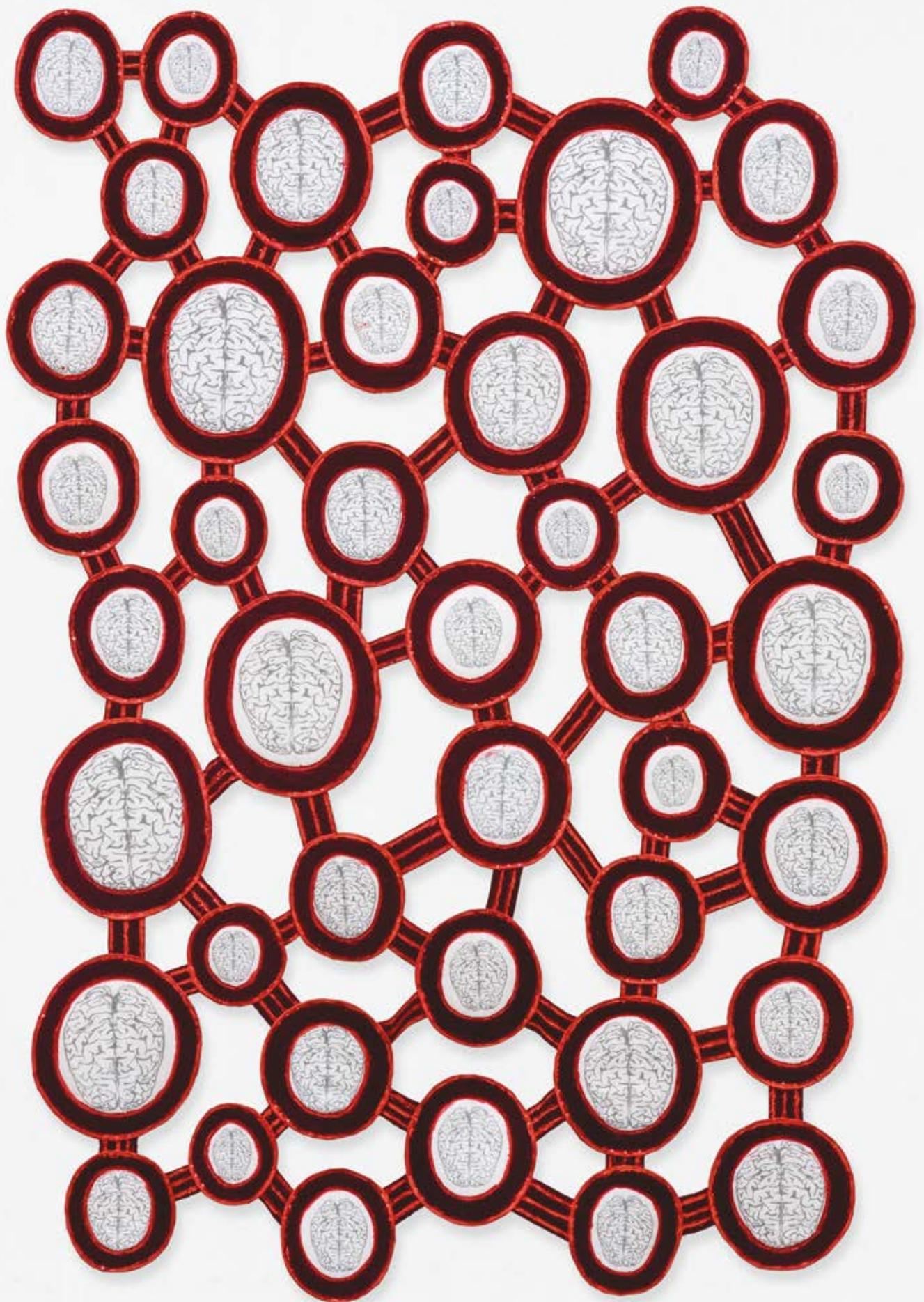
**217**

*Casinha, 2018*

acrílica sobre tecido  
e couro | acrylic on  
fabric and leather  
126 x 55 cm



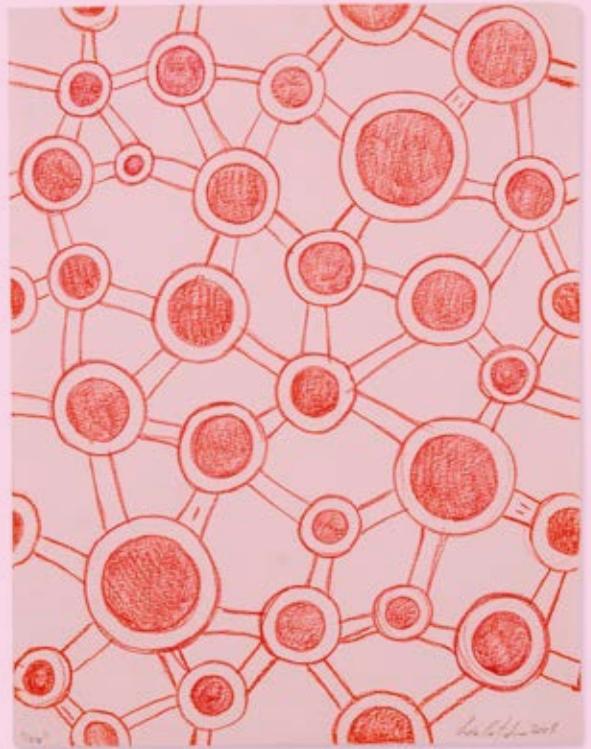
















**219**

*Cérebros, 2008*  
acrílica sobre tela,  
tecido e *voile* |  
acrylic on canvas,  
fabric and *voile*  
320 x 232 cm

**221**

*Saleti, 2013*  
acrílica sobre tela  
e *voile* | acrylic on  
canvas and *voile*  
345 x 260 cm

**222**

*Xadrez com casal, 2014*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
203 x 241 cm

**223**

*Rede, 2007*  
desenho | drawing  
31 x 24 cm

**224**

*Círculos azuis e verdes,*  
**2013**  
lápiz e aquarela |  
pencil and watercolor  
34 x 28 cm

**225**

*Coroa, 2009*  
acrílica sobre tela e  
veludo | acrylic on  
canvas and velvet  
137 x 108 cm

**227**

*Morumbi, 2014*  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
260 x 372 cm

**228-229**

*Eldorado, 2018*  
acrílica sobre tela,  
*voile*, veludo e  
plástico | acrylic on  
canvas, *voile*, velvet  
and plastic  
287 x 472 cm

**230-231**

*Línguas douradas,*  
**2018**  
acrílica sobre tela  
e tecido | acrylic on  
canvas and fabric  
298 x 357 cm (dupla  
face / double face)













## Fernanda Brenner

### Leda Catunda e uma poética do tempo

Antes de nos encontrarmos para a entrevista a seguir, Leda Catunda recomendou que eu assistisse ao filme *A chegada*, baseado no livro *História da sua vida*, do escritor de ficção científica norte-americano Ted Chiang. Leda é uma ávida leitora de literatura, e citou o autor como referência para sua nova publicação monográfica, *Tempo circular*. O filme acompanha uma linguista e um físico recrutados pelo Exército dos Estados Unidos com o objetivo de decifrar um dialeto falado por extraterrestres recém-chegados à Terra. Esses seres desconhecidos se comunicam por meio de sobreposições de ideogramas, desfazendo a “seta do futuro” ou qualquer referência à passagem sequencial dos acontecimentos.

No estúdio de Catunda – um sobrado no bairro do Morumbi, em São Paulo –, trabalhos do início de sua trajetória dividem as paredes com obras em execução. Nesse arquivo pessoal, estão lá as vedações dos anos 1980, os insetos dos anos 1990, as línguas, as gotas, as estradas, as camisetas, os lagos e todo o pessoal, em um emaranhado fascinante das últimas décadas de seu trabalho – como ela mesma diz, “os últimos melhoram os primeiros”. A desorientação ordenada de seu ateliê parece replicar justamente o

### Leda Catunda and a poetics of time

Before we met for the interview below, Leda Catunda told me that I should see the movie *Arrival*, based on the book *Story of Your Life*, by American science-fiction writer Ted Chiang. Leda is an avid literature reader, and she mentioned the author as a reference to her new monographic publication *Circular Time*. The film follows a linguist and a physicist who are recruited by the US Army with the goal of deciphering a language spoken by aliens that have just landed on Earth. These unknown beings communicate through overlapping ideograms, thus undoing the “arrow of time” or any reference to a sequential flow of events.

In Catunda’s studio – a townhouse in the Morumbi district in São Paulo – works from the beginning of her career share the walls with others under development. In this personal archive, one finds the sealing pieces from the 1980s, the insects from the 1990s, the tongues, the drops, the roads, the t-shirts, the lakes and everybody else,<sup>1</sup> in a fascinating entanglement of the last decades of her work – as she puts it, “the most recent improve the early ones”. The

---

1 Allusion to recurrent themes in the artist’s trajectory, and more specifically to the work *Todo o pessoal [Everybody]*, 2006.

argumento – ou talvez a metodologia – central de sua obra: embaralhar e justapor, à sua maneira, as imagens do mundo e seus resíduos. Paulo Herkenhoff escreveu que os trabalhos de Leda Catunda contêm armadilhas táteis, e eu adicionaria: táteis e semânticas.

Os gomos e as camadas de tecido de Catunda são escolhidos, alocados e costurados um a um. Cada informação visual é agrupada – levando em conta seus aspectos formais e de conteúdo – dentro de conjuntos temáticos ditados pela artista. Ela nos apresenta imagens familiares para depois nos meter em encruzilhadas – isso que eu chamei de armadilhas semânticas. Assim como os personagens extraterrestres de Chiang, Leda nos convida a experimentar as imagens e a linguagem segundo uma outra lógica, bem como a participar do seu jogo contínuo de associações, em que a apreensão da informação depende sempre de relações intercambiáveis, não causais e suficientemente abertas.

**FERNANDA BRENNER** Começamos nossa conversa falando sobre a ideia de um tempo circular, que é o título que você escolheu para esta publicação. Você relatou que sente como se seus trabalhos atuais se encontrassem, em um mesmo plano, com os de vinte ou trinta anos atrás e também com os que ainda estão por vir. Levando isso em conta, eu acho que podemos iniciar esta entrevista falando do que você está fazendo hoje e dos assuntos que te interessam neste momento.

**LEDA CATUNDA** Estou trabalhando com camadas de tecidos finos e transparentes e pensando em usar tons quentes de vermelhos, laranja, rosa e amarelos para uma exposição que vou fazer com a Judy Chicago na Carpintaria, no Rio de Janeiro [2020]. Dividir uma exposição com outro artista é muito interessante, pois um trabalho informa sobre o outro e as combinações geram novas leituras

organized mishmash of her studio seems to replicate precisely the central argument – or perhaps the methodology – of her work: to shuffle and overlap, in her own special way, the images of the world and its leftovers. Paulo Herkenhoff once wrote that Leda Catunda’s work contains tactile traps, and I would add: tactile and semantic.

Catunda’s knobs and layers of fabric are selected, allocated and sewn one at a time. Each piece of visual information is grouped, taking into account its formal and content aspects, into thematic sets dictated by the artist. She presents us familiar images, only to then put us at crossroads – that’s what I call semantic traps. Just like Chiang’s aliens, Leda invites us to experience the images and the language through a different logic and to participate in her never-ending game of associations, in which the apprehension of information always depends on relationships that are interchangeable, non-causal and sufficiently open.

**FERNANDA BRENNER** We’ve started our conversation talking about the idea of circular time, which is the title you’ve chosen for this publication. You’ve told me that you feel as if your current work meets, on the same plane, with your work of twenty or thirty years ago, and also with work yet to come. Taking this into account, I think we could start this interview talking about what you’re doing today and about the topics you’re interested in at the moment.

**LEDA CATUNDA** I’ve been working with layers of thin and transparent fabric and thinking about using warm shades of reds, oranges, roses and yellows for an exhibition I’ll do with Judy Chicago at Carpintaria in Rio de Janeiro [2020]. Sharing an exhibition with another artist is something very interesting, because one work informs the other, and the combinations generate new interpretations

e narrativas inéditas para cada um. Isso foi muito forte, por exemplo, na mostra com o Alcides, na Galeria Estação [Leda Catunda e Alcides – Onde Estamos e Para Onde Vamos, 2018], em que fiz a curadoria. Durante a montagem, percebi que usávamos as mesmas cores e que nossas obras se harmonizavam perfeitamente. No caso da mostra com Judy Chicago, há na minha atitude uma certa reverência ao trabalho dela, pelo pioneirismo e por sua abordagem do feminismo de uma forma radical e explícita. A associação formal entre os nossos trabalhos, pela via das formas orgânicas e sensuais, já existe, e resolvi ressaltá-la ainda mais através dessa escolha cromática, claramente simbólica. Um pouco como nas obras da última Bienal [2018], em que optei pelo dourado e sua associação com a ideia de sagrado, derivações da ideia de tragédia proposta pela curadoria da Sofia Borges. Nos *Eldorados* [2018], favoreci a cor em detrimento das imagens apropriadas que sempre utilizo. Vou participar de uma exposição também em dupla, com a artista argentina Alejandra Seeber, no Malba [Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires], no ano que vem [2020].

**FB** Como foi a experiência de deixar a “imagem encontrada” um pouco de lado nesses trabalhos de 2018? Desde os anos 1980 você investiga – ou talvez cultive, em relação a eles, uma certa desconfiança irreverente – os elementos constitutivos das imagens no âmbito da cultura pop e do consumo de massa, em seus aspectos formais e semânticos. Esses trabalhos recentes me levaram a pensar nos trabalhos dos anos 1990, posteriores às *Vedações* [1983], como o *Fígado* [1990, p. 123] e as *Moscas* [1994], em que você também trabalhou mais com composições e tecidos lisos, ou massas de cor.

**LC** Naquele momento especificamente, nos anos 1990, essa foi uma escolha bem

and original narratives for each other. This was very powerful, for example, in the show with Alcides at Galeria Estação [Leda Catunda and Alcides – Where We Are and Where We’re Going, 2018], which I curated. While putting the exhibition together, I realized that we had been using the same colors and that our pieces harmonized perfectly. In the case of the show with Judy Chicago, my attitude reflects a degree of reverence for her work, her trailblazing and her approach to feminism in a radical and explicit way. The formal association between our work through organic and sensual shapes already exists, and I’ve decided to accentuate them even more with this chromatic choice, which is clearly symbolic. It’s a bit like the work presented in the last Biennial [2018], where I opted for golden and its association with the idea of sacred, derivations from the idea of tragedy as proposed by Sofia Borges’ curatorial work. In *Eldorados* [2018], I favored color over the appropriated images I always use. I’ll also participate in a double exhibition with Argentinian artist Alejandra Seeber at the MALBA [Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires] next year [2020].

**FB** How was the experience of leaving the “found image” somewhat aside in these works from 2018? Since the 1980s you’ve investigated – or perhaps you nurture some kind of irreverent suspicion toward – the constitutive elements of images in the context of pop culture and mass consumption, in their formal and semantic aspects. Your recent work has made me think about your work from the 1990s, after *Vedações* [Sealing, 1983], such as *Fígado* [Liver, 1990, p. 123] and *Moscas* [Flies, 1994], in which you also worked more with compositions and single-color fabric, or masses of color.

**LC** At that particular time, in the 1990s, that was a fairly rational choice. In fact, I think I’ve

racional. Na verdade, acho que tenho feito um movimento pendular, oscilando entre o pop radical e uma figuração sugerida, que resulta dos procedimentos de construção do que eu tenho chamado de “pinturas-objeto”. Essa quebra mais drástica no início dos anos 1990 aconteceu pois comecei a achar que as pinturas dos anos 1980 vinham recebendo um olhar muito focado no caráter narrativo e no aspecto anedótico das estampas que eu escolhia. Essa leitura infantilizada do trabalho me incomodava, eu estava buscando algo mais direto e mesmo conceitual. Claro que havia um forte caráter irônico nos trabalhos anteriores: pintar a onça-pintada [*Onça pintada*, 1984, p. 64]. Esse foco na figuração de personagens, animais, gatos e onças, e mesmo no significado direto do objeto mole apropriado, como toalhas, cobertores e colchões, passou a prevalecer. Como resultado disso, na primeira metade dos anos 1990, fui reforçando questões mais ligadas a forma e textura, em detrimento de aspectos simbólicos da imagem apropriada, como nos trabalhos que mostrei na Galeria São Paulo em 1992 e na Bienal de 1994, onde apostei numa figuração mais subjetiva, com as barrigas e com insetos como moscas e besouros.

**FB** Foi nesse momento que você começou a pensar mais na presença física do trabalho?

**LC** Sim, nesses trabalhos que passei a denominar “pinturas-objeto” eu me valia muito dessa coisa dramática, do aspecto tátil do veludo, e sentia a necessidade de trabalhar com volume. Minha intenção era conferir um corpo próprio para a obra, que fosse macio e recoberto por capas. Talvez uma maneira de construir uma noção de intimidade... O trabalho ganhou um aspecto bem teatral. Mais recentemente, juntei tudo isso: a materialidade, as texturas e as imagens apropriadas. Eu venho reforçando uma ideia de excesso pela construção de pinturas com

been doing a pendular motion, oscillating between radical pop and implied figuration, resulting from procedures of making what I’ve been calling “object-paintings”. That more drastic break in the early 1990s happened because I started to think that my paintings from the 1980s were mostly perceived through the more narrative and anecdotal aspects of the patterns I chose to work with.<sup>2</sup> This reading of my work as somewhat childish bothered me, so I looked for something more straightforward, and even conceptual, even though I kept the undeniable sarcastic underline of the previous works: painting spots on a spotted jaguar [*Onça pintada* (Spotted Jaguar), 1984, p. 64]. The focus on creating figurative characters (cats, jaguars...) and on the physical features of the appropriated soft objects such as towels, blankets or mattresses, started to prevail. As a result, in the first half of the 1990s, I started to stress issues more related to form and texture rather than the symbolic aspects of the appropriated image, as in the works shown at the Galeria São Paulo in 1992 and the Biennial in 1994, where I opted for more subjective figuration, such as the bellies and insects like flies and beetles.

**FB** Was that the moment when you started to think more about the physical presence of your work?

**LC** Yes. In these pieces that I started to call “object-paintings”, I relied a great deal on the dramatic aspect, the tactility of velvet, and felt a need to work with volume. My intention was to give my work its own body, a body that was soft and overlaid with covers. Maybe it was a way to build a notion of intimacy... The work took on a very theatrical character. More recently, I put all of that together: materiality, textures and appropriated images. I’ve

---

<sup>2</sup> Often cartoon characters in baby blankets, flowery patterns and kitsch animal prints.

até trinta camadas, como é o caso do *Polvo II* [2017, p. 200], em que as imagens nunca se revelam totalmente. Esses trabalhos são como as pessoas, que têm muitas e muitas camadas interiores, algumas impossíveis de acessar até para elas mesmas, mas estão ali... como parte constitutiva do sujeito. Estou muito interessada na espessura da existência e da realidade, em intensidades e sensações possíveis de serem percebidas, mas que são inexplicáveis.

**FB** Você recolhe do mundo imagens prontas, produzidas industrialmente. Essas estampas vêm impregnadas de informações sobre o contexto em que foram produzidas e revelam as preferências estéticas da sociedade em que circulam. Você chamou uma exposição recente de *Gosto dos Outros* [Fortes, D'Aloia & Gabriel, 2015], mas frequentemente se vale de experiências pessoais e dados biográficos como ponto de partida para os trabalhos. Como você administra seus afetos e os combina com os afetos alheios?

**LC** Digo às vezes que gosto de gostar do que os outros estão gostando. Aprecio a dedicação e o amor contidos no ato de colecionar, por exemplo. Como alguém que guarda em casa objetos estampados com o brasão de seu time do coração; às vezes isso pode parecer bizarro, mas não se pode negar que é um gesto muito amoroso. Colocar as estampas nos trabalhos surgiu como uma maneira de me relacionar com as imagens do mundo. Na época da faculdade, comecei a pensar em novas possibilidades para a pintura como um meio, desvinculada das noções de representação e expressão. Eu me sentia mal com a ideia de produzir novas imagens em um mundo já tão saturado delas, e isso me levou a me apropriar de imagens prontas. A primeira coisa que fiz foi colar uma flanela para compor o fundo de uma tela que eu estava pintando, e a partir daí passei a trabalhar diretamente sobre tecidos

been reinforcing an idea of excess through the construction of paintings with up to thirty layers, as in the case of *Polvo II* [Octopus II, 2017, p. 200], in which the images are never fully revealed. These pieces are like people, which have many, many inner layers, some impossible to reach even for themselves, but still they're there... as a constitutive part of the subject. I'm very interested in the dimensions of existence and of reality, in intensities and sensations that can be perceived, but not explained.

**FB** You collect images from the world, which are produced industrially. These prints are already imbued with information about the context in which they were produced and reveal the aesthetic preferences of the society in which they circulate. You called a recent exhibition *Gosto dos Outros* [Other People's Taste, Fortes, D'Aloia & Gabriel, 2015], but you often rely on personal experiences and biographical data as the starting point for your work. How do you handle and combine your own affections with other people's affections?

**LC** I sometimes say I like to like what other people like. I appreciate the dedication and love contained in the act of collecting, for instance. Like someone who fills their home with objects printed with the crest of the sports team they love. This might seem bizarre sometimes, but we can't deny that it's a most loving gesture. The idea of including the prints in my pieces came up as a way for me to relate to the images in the world. While at university, I started to think about new possibilities for painting as a medium, disconnected from the notions of representation and expression. I was feeling bad about the idea of producing new images in a world that's already so saturated with them, and this led me to appropriate available images. The first thing I did was glue a flannel to be the background of a canvas I was painting, and from there I started to work

estampados. Na série das *Vedações*, de 1983, eu recobria com tinta a maior parte das imagens, deixando umas poucas visíveis, em um processo de subtração.

Isso abriu caminho para o que considero uma espécie de pintura conceitual, em que procuro conjugar a parte visual e tátil e o potencial simbólico das imagens que crio. Quando escolho um tecido, vou construindo uma teia de narrativas que se emaranham nos trabalhos. O método é sempre parecido, mas os pontos de partida variam. Por exemplo [abrindo o armário onde está o seu arquivo de tecidos], este tecido: ele tem uma estampa de Sudoku, comprei pensando na Jac Leirner e nos trabalhos que ela vem fazendo com esse jogo, quis fazer um presente para ela com esse material... Já este outro, com atores de Hollywood, comprei na rua Vinte e Cinco de Março, em São Paulo, e este com esferas tridimensionais comprei na China, numa rua muito parecida, só que bem maior. As estampas trazem indícios de uma sociedade e de um tempo, revelam coisas sobre quem as produz e quem as consome. Em 1987 eu fiz um trabalho chamado *As três Graças* [p. 154], comprei toalhas que na época estavam na moda, com mulheres nuas estampadas, e fiquei imaginando o absurdo dessa sobreposição: mulheres seminuas na praia se deitando sobre imagens de corpos idealizados e parecidos com os delas.

**FB** O que mudou no seu processo de trabalho quando você começou a produzir suas próprias imagens e imprimi-las em tecido no começo dos anos 2000? Esse gesto ganha uma nova leitura com o crescimento exponencial do uso das redes sociais no mundo inteiro, e com o impacto que isso teve na construção da subjetividade contemporânea... Aproveite esse gancho para te pedir que fale um pouco mais da inserção biográfica no trabalho. O primeiro trabalho que você produziu com imagens pessoais foi um autorretrato em 2002...

directly on printed fabric. In the *Sealing* series, from 1983, I covered most of the images with paint, leaving only a few of them visible, in a subtraction process.

This paved the way for what I see as a kind of conceptual painting, in which I try to bring together the visual and tactile aspects as well as the symbolic potential of the images I create. When I choose a patterned fabric, it is often the starting point of a web of narratives that are entangled in the pieces. The method is always similar, but the starting points differ. For instance, [opening the cabinet where she keeps her fabric archive], this fabric: it has a "Sudoku pattern". I bought it thinking about Jac Leirner and the work she's been doing with this game, and I wanted to use this material to do a gift for her... This other one, with Hollywood actors, I bought at Vinte e Cinco de Março street in São Paulo.<sup>3</sup> And this one, with three-dimensional spheres, I bought in China, on a very similar shopping street, only much bigger. The prints convey clues about a society and a time, revealing things about who produces them and who buys them. In 1987, I made a piece called *As três Graças* [The Three Graces, p. 154]. I bought towels that were fashionable at the time, with prints showing naked women, and I pondered about how absurd this superposition was: half-naked women lying down on the beach over images of idealized bodies that resembled their own.

**FB** What changed in your work process when you started to produce your own images and print them on fabric, in the early 2000s? This gesture can be seen in a new light with the exponential growth in the use of social media worldwide and the impact this had on the construction of contemporary subjectivity... In fact, I take this as a cue to ask you to talk further about the biographical insertion in your

---

<sup>3</sup> São Paulo's garment district.

**LC** A possibilidade de produzir as minhas próprias imagens foi o “evento tecnológico” que mais alterou minha produção recente. As minhas primeiras experiências com essa nova técnica foram com fotos pessoais, essas de álbum, em que eu misturava meu rosto ao rosto do meu marido na época, e a gente virava uma espécie de alcachofra do amor. Uma mórula, na verdade...

**FB** O que é uma mórula?

**LC** É *amora* em latim e também, em biologia, é o nome dado ao conjunto de células formadas depois das primeiras divisões celulares no útero – as células viram uma “amorinha”, que é a primeira coisa que alguém é antes de virar um feto. Eu usei essa ideia em vários outros trabalhos.

Quanto à internet e às mídias sociais... A internet fez com que eu me deparasse com esse intercâmbio contínuo de narrativas cotidianas, e isso teve um grande impacto na minha maneira de ver as coisas. Acho especialmente interessante a possibilidade de contato entre culturas diversas através da troca de imagens, músicas e vídeos... A informação visual alimenta a nossa autoconsciência. Nossa consciência é em grande parte formada pelo olhar e por nosso repertório visual, um universo cheio de simbologias que agregam múltiplos significados e criam novas subjetividades. Hoje estamos absurdamente informados. A densidade do meu repertório visual é muito diferente da época em que eu me formei. A velocidade de transmissão de imagens e essa obsessão pelo “tempo real”, pela informação “ao vivo”, está mudando totalmente o nosso parâmetro moral. A internet adensa angústias, gerando ansiedade, mas também é libertadora, amplia muito o alcance dos fatos...

Algumas pessoas ficam alarmadas pela velocidade e o impacto negativo que esse fluxo de informação pode gerar em suas vidas,

work. The first piece you created with personal images was a self-portrait, in 2002...

**LC** The possibility of producing my own images was the “technological event” that contributed the most to transforming my recent production. My first experiences with this new technique were with personal photos – this “family album” stuff –, and I would mix my face with the face of my husband at the time, and we became like a kind of love artichoke. A morula, actually...

**FB** What’s a morula?

**LC** It means *mulberry* in Latin, and also, in biology, it’s the name given to the group of cells that is formed after the early cellular divisions in the womb – the cells become a “tiny mulberry”, which is the first thing you are before you become a fetus. I used this idea in many other pieces.

Regarding the internet and social media... The internet made me come across this constant exchange of everyday narratives, which had a strong impact on how I see things. What I find especially interesting is the possibility of contact between different cultures through the exchange of images, music, videos... Visual information feeds our self-consciousness. Our consciousness is largely informed by what we see and our visual repertoire, this new and highly symbolic universe shuffles around meaning and generate new subjectivities. We’re massively informed nowadays. The density of my visual repertoire is very different from the time when I graduated from college. The speed with which images are spread and this obsession with “real time”, with “live” information, is radically changing our moral compass. The internet curdles anguishes, generating anxiety, but it also sets us free and really broadens the reach of facts...

Some people have become alarmed by the speed and the negative impact that this flow of information might have in our

mas eu acho que a adaptação é um elemento constitutivo do ser humano. Essa nova relação com a imagem cria outras concepções de mundo, novos vocabulários, valores...

**FB** Imagino que a recepção dos seus trabalhos também deva ter mudado bastante nos últimos dez anos...

**LC** Trabalhando há tantos anos, sinto como se, apesar de ter planejado um discurso e desenvolvido um vocabulário formal e conceitual, o trabalho me dá voltas. Há coisas que eu faço agora que ecoam pensamentos de vinte anos atrás, e essa elipse temporal vai me cercando naquilo que chamamos de “tempo linear”, vou acatando e abandonando coisas e encontrando outras nesse processo: soluções para trabalhos, ideias retomadas, maneiras de manusear o material... Tenho pensado bastante na aderência que o trabalho vem tendo nos últimos anos, e essa ideia de tempo circular não me sai da cabeça. Parece que meus trabalhos atuais conferem outros significados aos mais antigos. Quase como se os últimos melhorassem os primeiros...

**FB** Como?

**LC** Há um momento em que eu começo a pensar: já desenhei isso antes! Algumas ideias não se esgotam, voltam para o mesmo ponto. Nessa abordagem há um claro conflito com a ideia modernista de progresso, como se um percurso artístico relevante dependesse de um tipo de evolução infinita ou da inovação constante. Fico pensando nessa bobagem que é a noção de “autocópia”, que é um tipo de crítica simplista que assombra a produção de alguns artistas modernos, sobretudo. Eu acho positivo o fato de alguns artistas reelaborarem sempre suas poéticas a partir dos mesmos pontos, apostando em seus universos particulares em busca da consistência de uma proposta.

daily lives, but I think that adaptation is a constitutive element of humans. This new relationship with the image creates new world conceptions, new vocabularies, new values...

**FB** I imagine that the reception of your work has also changed considerably in the past ten years...

**LC** Having worked for so many years, I feel as if, despite having planned a speech and developed a formal and conceptual vocabulary, the work spins around me. There are things I do now that echo thoughts from twenty years ago, and this temporal ellipsis surrounds me in the so-called “linear time”. Gradually I comply and abandon things and find others in this process: solutions for pieces, revisited ideas, ways of manipulating a material... I’ve been thinking quite a bit about the adherence that the work has had in the last few years, and I can’t get this idea of circular time out of my head. It feels like my current work gives different meanings to the older ones. It’s almost as if the most recent works improved the early ones...

**FB** How?

**LC** There’s a moment when I start to think: I’ve drawn this before! Some ideas are never exhausted; they bounce back. This approach has a clear conflict with the cherished modernist idea of progress, as if a relevant artistic pathway required some kind of infinite evolution or constant innovation. I find silly what is often defined as a “self-copy” – a type of simplistic criticism that haunts the production of some modern artists, especially. I find it positive that some artists are often starting over from the same point and holding on to their private universe to build their poetics, in an ongoing pursuit for consistency.

**FB** This discussion about recurrences reminded me of the project *Atlas Mnem-*

**FB** Essa discussão sobre recorrências me lembrou o projeto *Atlas Mnemosyne*, de 1924, do historiador de arte alemão Aby Warburg. Ele pretendia estabelecer, a partir da construção de enormes painéis com colagens de imagens fotográficas anacrônicas, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, uma espécie de história da arte sem palavras. Utilizava reproduções de pintura, arte gráfica e escultura, bem como mostras de arte aplicada: carpetes, painéis genealógicos, fotografias ou anúncios publicitários, para mapear como imagens de grande teor simbólico e forte carga emocional se repetem em diferentes tempos e culturas. Eu acho que há uma relação entre a maneira como você estabelece vínculos entre imagens e a metodologia de Warburg. Como você pensa nas composições que o curador Jacopo Crivelli Visconti apelidou de “rendas”?

**LC** Acho engraçado pensar na ideia romântica de “vozes” que sopram ideias aos artistas, melodias aos ouvidos de compositores, lendas catárticas aos escritores. No meu caso, seria como se alguma coisa metafísica me dissesse: “Desenhe mais uma vez uma alcachofra!” Encontrei recentemente um detalhe na pintura *Ecce Homo*, de Hieronymus Bosch, em que um dos personagens veste um chapéu que é muito semelhante a uma das formas que criei, praticamente o mesmo desenho que utilizei para fazer a instalação *Derretido*, de 2002 [p. 211].

Fiquei pasma com isso e me diverti conjecturando a possibilidade surreal de que, mesmo separados por séculos, eu e o Bosch tenhamos escutado a mesma voz. O mais provável, logicamente, é que eu já tivesse visto a imagem e a tivesse bem guardadinha no meu subconsciente. No entanto, fico com a sensação de que tudo está acontecendo o tempo todo, numa espécie de tempo circular, e de que, por estarmos presos à terceira

*osyne*, from 1924, by the German art historian Aby Warburg. He wanted to establish, by constructing large-scale panels with collages of anachronistic photographic images, transmission lines of visual characteristics through time – some sort of art history without words. He used reproductions of paintings, graphics arts and sculpture, as well as applied art displays such as carpets, genealogic panels, photographs or advertisements, to map how strongly symbolic and emotionally loaded images repeated themselves in different times and cultures. I think there’s a relationship between the way you establish connections among images and Warburg’s methodology. How do you view the compositions that curator Jacopo Crivelli Visconti called “laces”?

**LC** I find it funny to think of the romantic idea of “voices” that whisper ideas to artists, melodies to composers, cathartic stories to writers. In my case, it would be as if something metaphysical told me, “Draw an artichoke once more!” I recently found a detail in the painting *Ecce Homo*, by Hieronymus Bosch, where one of the characters is wearing a hat that is very similar to one of the shapes I created, virtually the same drawing I used for the installation *Derretido* [Molten, p. 211], from 2002. I was taken aback by that and had fun imagining the surreal possibility that, despite being centuries apart, Bosch and I would have heard the same voice. The most logical explanation, of course, is that I must have seen the image before and retained it in my subconscious. However, I have the feeling that all of this is happening all the time, in a kind of circular time, and that because we’re stuck in the third dimension, we can only see one chapter at a time. I believe that desire is the cornerstone of creation and that the power of the symbolic images that repeat themselves through history and among different cultures



Hieronymus Bosch,  
*Ecce Homo*, ca. 1500,  
Óleo e têmpera sobre  
madeira | Oil on oak  
wood  
71,1 x 60,5 cm

dimensão, só podemos ver um capítulo de cada vez. Acredito que o desejo está na base da criação, e que a potência das imagens simbólicas que se repetem ao longo da história e entre culturas diversas deriva de uma combinação entre o inconsciente coletivo e o senso comum, entre subjetividades e sonhos, mas é sobretudo composta por desejos.

Sobre as rendas e os agrupamentos, acho que tanto as imagens que eu produzo quanto aquelas de que me aproprio estão ligadas a uma busca pelo elemento afetivo, por aquilo que conforta as pessoas – o que venho chamando de “consumo afetivo”, que é quando alguém escolhe consumir coisas com as quais se identifica, como, por exemplo, a iconografia de um time de futebol ou de um grupo de heavy metal. Tanto os trabalhos com imagens de animais de estimação quanto aqueles com camisetas de bandas, ou mesmo as colagens de *Coisas para comprar* [2016 e 2017, pp. 135, 137 e 139], representam uma espécie de busca pela harmonia refletida

results from a combination between the collective unconscious and common sense, between subjectivity and dreams, but is above all made up of desires.

About the laces and groupings, I think that the images I produce, as well as those I appropriate, are related to a search for the affective element, for that which comforts people – what I’ve been calling “affective consumption”, which is when someone decides to consume things they identify with, such as the iconography of a soccer team or a heavy metal band. My work with images of pets, just like the pieces with band t-shirts or even the collages of *Coisas para comprar* [Things to Buy, 2016 and 2017, pp. 135, 137 and 139] represent some kind of search for the harmony reflected in the desire to belong, which means so much to all of us... This sometimes turn out to be wicked, like in *Patrocínios* [Sponsorships, 2012 and 2013, pp. 90-91], done with logos of soccer sponsors, where the set of images I chose became almost a witness to Operação

no desejo de pertencimento, tão caro a todos nós... E isso às vezes pode se tornar perverso, como no trabalho *Patrocínios* [2012 e 2013, pp. 90-91], feito com os logotipos de patrocinadores de futebol, em que o conjunto de imagens escolhidas acabou por se tornar quase um testemunho da Operação Lava Jato, uma vez que boa parte das empresas foi parar nas páginas policiais do jornal nos últimos anos.

**FB** Olhando suas aquarelas e gravuras, ou mesmo o papel de parede em que você cria um padrão com o seu inventário de contornos [*Orgânicas*, 2015], penso que eles são uma espécie de “grau zero” da imagem, em que formas orgânicas ocas recebem “recheios” variados; combinações de imagens que acabam virando uma espécie de cápsula do tempo-espaço. Os trabalhos da Bienal de 2018 me levaram para um lugar interessante, é como se você tivesse batido num liquidificador décadas de imagens encontradas e o resultado da mistura fosse um líquido dourado espesso. A ênfase desses trabalhos estava nos contornos e nos volumes de uma maneira bem distinta dos trabalhos dos anos 1990.

**LC** As aquarelas e as gravuras trazem formas arredondadas e orgânicas como gotas e línguas e são muitas vezes inspiradas no reino vegetal, como nas suculentas, aquelas plantas gordinhas. As imagens vêm da apropriação de objetos moles e iconografias do mundo – de fotos da internet às camisetas que eu pegava nas gavetas da minha família quando não tinha dinheiro para comprar material, no início da minha trajetória. Talvez, se pensarmos nisso que eu chamei de movimento pendular, as imagens que estou fazendo hoje no ateliê e as da Bienal de 2018 sejam um certo respiro de *I Love You Baby* [Instituto Tomie Ohtake, 2016], que foi com certeza a exposição mais saturada que eu já realizei. Ali havia a informação do processo

Lava Jato, as most of those companies ended up in the crime news in the past years.

**FB** Looking at your watercolors and engravings, or even the wallpaper where you created a pattern with outlines you often use [*Orgânicas* (Organic), 2015], I see them as a kind of “zero degree” of the image, in which the hollow organic shapes are filled with various “stuffings” – image combinations that end up becoming like a time-space capsule. The work for the 2018 Biennial brought me to an interesting place. It was as if you had put decades of collected images into a blender, and the result of that mixture was a thick golden liquid. Those pieces emphasize the outlines and volumes in a very distinct way, compared to those from the 1990s.

**LC** In the watercolors and engravings I often make rounded and organic shapes, such as drops and tongues mainly inspired by the vegetable kingdom, such as the succulents, those chubby little plants. The images come from the appropriation of soft objects and iconographies from around the world – from pictures found on the internet to the t-shirts I took from my family’s drawers when I didn’t have money to buy materials, early in my career. Perhaps if we think of what I called pendular movement, the images I’m doing today in my studio and those from the 2018 Biennial take a little break from *I Love You Baby* [Instituto Tomie Ohtake, 2016], which was certainly the most saturated exhibition I’ve done. On the wallpaper there was information about the process, and there was an agglomeration of images gathered in various universes. The pieces taken together reflected the standardization of behavior in affective consumption and individual exposure in social media. Simultaneously, there’s the concern with the physical presence of the pieces, which was always important to me. I always try to bring the work closer to

no papel de parede e uma aglomeração de imagens apropriadas de universos diversos. O conjunto de obras refletia a padronização de comportamento no consumo afetivo e a exposição do sujeito nas redes sociais. Paralelamente, há a questão do caráter objetual dos trabalhos, que sempre me importou muito. Sempre tento fazer com que a obra se aproxime do observador através da sua presença no espaço, seu volume. Minha pintura é meio despedaçada, se espalha pela parede e tira proveito da gravidade para dramatizar formas. É isso o que descrevi, na minha tese de doutorado, como Poética da Maciez.

**FB** Do *Retrato* [2002, p. 174], sua primeira obra com imagens pessoais impressas, para a *Mar Linda* [2016, p. 162] passaram-se quase 15 anos. Talvez seja o tempo em que a produção de imagens “de referência” deixou de depender da mediação editorial das revistas de moda e de comportamento e passou para as mãos dos usuários de mídias sociais, que forjam, divulgam e várias vezes vivem da venda de suas imagens, como os “influencers digitais”. A principal matéria-prima de *Mar Linda* é o vasto acervo fotográfico feito pela jovem homônima, que encena seu cotidiano em redes sociais de maneira propositadamente acessível e teatral. Nesse trabalho, você se vale de uma nova forma de apropriação, em que eleger um outro tipo de imagem – que não é nem pessoal nem industrializada – e que circula livremente na internet. Como você vê isso?

**LC** O comportamento obsessivo com a própria imagem começou nas revistas de fofoca e se expandiu definitivamente com as mídias sociais. Pessoas vêm tirando fotos do próprio rosto e corpo, das suas férias, usando a fotografia para mostrar como a sua vida é bacana. A sobremesa, as férias, o namorado... É tudo uma tentativa de registrar

the viewer in the space, through its volume. My painting is somewhat broken into pieces; it spreads on the wall and takes advantage of gravity to dramatize shapes. This is what I defined in my PhD thesis as “poetics of softness”.

**FB** From *Retrato* [Portrait, 2002, p. 174], your first work with printed personal images, to *Mar Linda* [2016, p. 162], almost 15 years have passed. Maybe that was the time during which the production of “inspirational” images ceased to depend on the editorial mediation of fashion and behavior magazines and passed on to the hands of social media users, who forge, share and often make a living selling their images, like the “digital influencers”. In *Mar Linda*, the main raw material is the extensive photographic collection created by the young woman, Mar Linda, who enacts her day-to-day life in social media in a deliberately theatrical and forthcoming way. In this work you make use of a new form of appropriation where you choose a different type of image, which is neither personal nor manufactured, and which circulates freely in the online world. How do you see this?

**LC** The obsessive behavior with one’s own image started in the gossip magazines and undoubtedly expanded with social media. People have been taking pictures of their own face and body, their vacations, using photography to show how nice their lives are. Dessert, holidays, your boyfriend... It’s all an attempt to record and share what they believe is the best expression of personal happiness, beauty, faith and true love. This has always been how I related with the images in the world, which are magnetized by the person and culture that produced them. It can be my own story, the story of my friends or of whomever produces the prints I buy.

**FB** Generally speaking, the artists and

e compartilhar o que acreditam ser a melhor expressão da felicidade pessoal, da beleza, da fé e do amor verdadeiro. Essa sempre foi minha maneira de me relacionar com as imagens do mundo, que estão imantadas pela pessoa e pela cultura que as produziu. Pode ser a minha história, a dos meus amigos ou de quem fabrica as estampas que eu compro.

**FB** Os artistas e as pessoas envolvidas com cultura de maneira geral estão sempre pensando em como se envolver e nas respostas que podem dar aos conflitos de seu tempo. Levando isso em conta, gosto de pensar na ideia de nuance, e no potencial que a arte tem de lançar perguntas novas e desfazer – ou, no mínimo, colocar em xeque – as oposições binárias, assim como qualquer forma de autoritarismo. Seu trabalho me parece movediço, admite o falível, a contradição e se propõe a reconfigurar ideias. Como você pensa essas questões e o seu trabalho em um momento político tão complicado, não só no Brasil, mas também no mundo?

**LC** Sobre essas questões, me lembro de um momento importante que vivi. Eu estava em Nova York em 2001, hospedada bem pertinho das Torres Gêmeas. Ia montar minha primeira exposição individual na cidade e fui impedida de chegar à galeria, fiquei prisioneira, por dois dias, do que eles chamaram de *frozen zone*. Quando finalmente consegui chegar, os galeristas haviam pendurado as obras sem mim. Achei que estava tudo ótimo, mas uma das telas estava um pouquinho torta. Me lembro de pensar: “Que diferença faz, morreram 3 mil pessoas ao meu lado?!” Relatei isso para o meu pai, e ele me disse: “Não, Leda, você está errada: esses dois centímetros fazem toda a diferença. O que aconteceu e toda a violência e a radicalidade são o pior da humanidade, e essas sutilezas que a arte traz – esses dois centímetros e a sua exposição – são o que de melhor a humanidade tem

people involved with culture are always thinking about how to engage and how to respond to the conflicts in their time. With this in mind, I like to think about the idea of nuance and about art’s potential to ask new questions and to dismantle – or at least put in check – binary oppositions, just like any form of authoritarianism. Your work seems unsettling, it admits fallibility, contradiction, and at the same time always encourages the reconfiguration of worn-out ideas. How do you relate to these issues and see your work in such a complicated political moment, not only in Brazil, but also worldwide?

**LC** About those aspects, I remember an important moment in my life. I was in New York in 2001, staying very close to the Twin Towers. I was about to open my first individual exhibition in the city, but I couldn’t make it to the gallery. I was confined for two days in what they called the “frozen zone”. When I finally made it to the gallery, the staff had hung my work without me. Everything looked great, but one of the paintings looked a little bit slanted. I remember thinking, “What difference does it make? Three thousand people have died next to me!” I told that to my father, and he said, “No, Leda, you’re wrong. That one inch makes all the difference. What just happened, all the violence and extremism, are the worst of humankind, and these subtleties that art can bring – that one inch and your exhibition – are the best that humankind has to offer.” I found that a bit absurd. I was in shock, but today I think a lot about this. About how to make sure I find a place for subtlety, for people to meet around culture. That vision made me stronger, and I believe that if everyone had the opportunity to develop their creative potential, as Beuys said when he claimed that everybody is an artist, then maybe we wouldn’t have to be self-destructing...

a oferecer.” Achei aquilo meio absurdo. Eu estava em choque, mas hoje penso muito nisso, em como assegurar esse lugar da sutileza, do encontro em torno da cultura. Me senti fortalecida por essa visão e acredito que, se todas as pessoas tivessem a oportunidade de trabalhar seu potencial criativo, como dizia o Beuys, ao afirmar que todo mundo é um artista, nós talvez não precisássemos estar nos autodestruindo...

**FB Pensando no tempo circular, e na falência da ideia moderna de futuro, te pergunto: como você acha que vai ser o artista das próximas gerações?**

**LC** Acho que vai ser do mesmo modo que foi no passado e é agora. Se o sujeito é um artista, necessariamente pensar a vida e a existência é algo que promove leituras do mundo através de seu trabalho, de forma mais ou menos consciente. A atitude observadora e questionadora do artista invariavelmente se mantém, o que muda são o entorno e os elementos estruturantes do circuito profissional de arte. O fundamental será sempre a capacidade desse sujeito de traçar um percurso próprio, de encontrar uma maneira singular de se movimentar na sociedade à qual ele pertence, para criar sínteses relevantes do seu tempo. Essas ideias ecoam na minha experiência pessoal. Além de estar bem envolvida com o circuito artístico de maneira geral, cultivo um gosto pela aventura e pelo mistério, me sinto atraída por coisas que desconheço. Costumo viajar a trabalho e entro em contato com muitas culturas, ocasionalmente gosto de estar no meio de multidões, em situações como o Carnaval, nos estádios de futebol e em grandes centros urbanos, onde me coloco sempre como observadora... Sigo me deixando hipnotizar pela visualidade das coisas comuns.

**FB** Thinking about circular time and the collapse of the modern idea of future, I'd like to ask you: what do you think the artists in future generations will be like?

**LC** I think they'll be just like artists were in the past and are in the present. If a person is an artist, she or he will necessarily think about life and existence, encourage interpretations of the world through their work in a more or less conscious way. The observing and questioning attitude of artists invariably persists. What changes are the surroundings and the structural elements of the professional art scene. The fundamental aspect will always be the person's ability to set their own path, to find a unique way to move around in the society they belong to in order to create relevant syntheses of their time. These ideas echo in my personal experience. Beyond being very engaged with the art scene in general, I cultivate a taste for adventure and mystery; I feel an attraction for things I don't know. I travel often and get in touch with many different cultures. Sometimes I like to be in crowds, in situations such as the Brazilian carnival, soccer stadiums and large urban centers, where I always act as an observer... I continue to let myself be hypnotized by the visuality of ordinary things.

# CURRICULUM

## EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS / SOLO EXHIBITIONS

- 2020 MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina  
Fondazione I CA, Milano, Italy
- 2019 Projeto Parede, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2017 Kubik Gallery, Porto, Portugal
- 2016 I Love You Baby, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil
- 2015 Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, Brasil  
Leda Catunda e o gosto dos outros, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil  
Projeto Night Club, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, Brasil
- 2013 Pinturas Recentes, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- 2011 Galeria Paulo Darzé, Salvador, Bahia, Brasil
- 2009 Estação Pinacoteca, São Paulo, Brasil  
Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil
- 2007 MAC – Dragão do Mar, Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Ceará, Brasil
- 2004 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil
- 2003 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil  
Fundación Centro de Estudos Brasileiros, Buenos Aires, Argentina  
Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, Brasil  
Anual da Faap, artista convidada [invited artist], São Paulo, Brasil
- 2002 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil
- 2000 Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, Vitória, Brasil
- 1999 Paço das Artes, São Paulo, Brasil
- 1998 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- 1997 Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil
- 1996 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil
- 1992 Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1987 Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil
- 1985 Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil

## EXPOSIÇÕES COLETIVAS / GROUP EXHIBITIONS

- 2019 Perdona que No te Crea, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil  
A Burrice dos Homens, Bergamin & Gomide, São Paulo, Brasil  
Destination Latin American, LSU Museum of Art, Baton Rouge, USA  
Passado/Futuro/Presente: Arte Contemporânea Brasileira no Acervo do MAM, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2018 Afinidades Afetivas – 33ª Bienal de São Paulo, Fundação Bienal, São Paulo, Brasil  
Leda Catunda / Alcides – Onde estamos e para Onde Vamos, Galeria Estação, São Paulo, Brasil  
Oito Décadas de Abstração Informal, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Mundo Vasto Mundo, Fortes D’Aloia & Gabriel | Escritório Lisboa, Lisboa, Portugal  
Transformers, Auroras, São Paulo, Brasil  
Destination Latin America, South Bend Museum, South Bend, USA
- 2017 Prova de Artista, Fortes D’Aloia & Gabriel | Galeria, São Paulo, Brasil  
Troposphere: Chinese and Brazilian Contemporary Art, Beijing Minsheng Art Museum, Beijing, China  
Metrópole: Experiência Paulistana, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Past/Future/Present: Contemporary Brazilian Art from the Museum of Modern Art, São Paulo, Phoenix Museum of Art, Phoenix, USA  
Yes, Nós Temos Biquínis, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil  
Histórias da Sexualidade, Masp – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2016 Tertúlia, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil
- Doações Recentes, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Recife, Brasil  
Ephemera: Diálogos Entre-Vistas, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Brasil  
Everything You Are I Am Not: Latin American Contemporary Art From the Tiroche DeLeon Collection, Mana Wynwood, Miami, USA  
Clube de Gravura – 30 Anos, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Auroras: Pequenas Pinturas, Auroras, São Paulo, Brasil  
Os Muitos e o Um, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil  
Destination Latin America, Neuberger Museum of Art, Purchase College, SUNY, New York, USA
- 2015 Acervo MON – Aquisições 2013/2014, MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil  
Retroprospectiva: 25 Anos do Programa de Exposições CCSP, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil  
O Espírito de Cada Época, Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, Brasil  
Everything You Are I Am Not – Works from the Tiroche DeLeon Latin American Collection, Mana Wynwood, Miami, USA  
xviii Unifor Plástica, Espaço Cultural Airton Queiroz, Fortaleza, Brasil  
Uma Coleção Particular – Arte Contemporânea no Acervo da Pinacoteca, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil  
A Casa, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2014 Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil, Wexner Center for the Arts, Ohio, USA  
Pintura como Meio – 30 Anos depois, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea

- da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- One Shot! Arte Contemporânea & Futebol, Mube – Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Brasil
- 2013 30x Bienal, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- O Cotidiano na Arte, Santander Cultural, São Paulo, Brasil
- Trajetórias – Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz, Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, Brasil
- 2012 Sob o Peso dos Meus Amores, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
- 2011 Leda Catunda, Carmela Gross, Jac Leirner e Jorge Macchi, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, Brasil
- 2009 MEMORIAL revisitado, 20 anos, Memorial da América Latina, São Paulo, Brasil
- Experiências Contemporâneas – Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, Brasília, Brasil
- 2008 Poética da Percepção, MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- Haptic, Tokyo Wonder Site – Institute of Contemporary Art and International Cultural Exchange, Tokyo, Japan
- De Perto e de Longe – Paralela 08, Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2007 80-90: Modernos, Pós-Modernos, etc., Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil
- Recortar e Colar – CTRL\_C + CTRL\_V, Sesc Pompeia, São Paulo, Brasil
- Itaú Contemporâneo, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil
- 2006 Paralela – Uma Exposição de Arte Contemporânea Brasileira, Pavilhão dos Estados, São Paulo, Brasil
- Arquivo Geral, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil
- 2004 Onde Está Você, Geração 80?, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, Brasil
- Paralela 2004, São Paulo, Brasil
- 2003 2080, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Marcantonio Vilaça – Passaporte Contemporâneo, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2001 O Espírito da Nossa Época, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Bienal do Mercosul, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brasil
- 2000 Mostra do Redescobrimento: Brasil +500 Anos, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, São Paulo, Brasil
- 1998 O Moderno e o Contemporâneo, Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1997 Material Immaterial, The Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia
- Heranças Contemporâneas, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- ES 97 Tijuana, Centro Cultural Tijuana, Museu Rufino Tamayo, Tijuana, Mexico
- 1996 Latin American Women Artists 1915-1995, National Museum of Women in the Art, Washington DC; Art Institute, Miami, USA
- 1995 Latin American Women Artists, Milwaukee Art Museum, Milwaukee; Phoenix Art Museum, Phoenix; Denver Art Museum, Denver, USA
- 1994 Bienal Brasil Século xx, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- xxii Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1993 Latin American Artists of the Twentieth Century, MoMA – Museum of Modern Art, New York, USA
- Ultra Modern: the Art of Contemporary Brazil, The National Museum of Women in the Arts, Washington DC, USA

- 1992 Entretrópicos, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imberg, Caracas, Venezuela  
Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain
- 1991 Viva Brasil Viva, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Sweden  
Mito y Magia en America: Los Ochenta, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, Mexico  
Brasil La Nueva Generación, Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela
- 1990 Prêmio Brasília de Artes Plásticas, Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil
- 1989 U-ABC, Stedelijk Museum, Amsterdam, Netherlands  
Panorama da Arte Brasileira Atual, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1987 Modernidade, Museum of Modern Art of Paris, Paris, France  
Imagem da Segunda Geração, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 1986 Transvanguarda e Culturas Nacionais, MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
- 1985 Nueva Pintura Brasileña, CAYC – Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, Argentina  
XVIII Bienal Internacional de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Today's Art of Brazil, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan
- 1984 Como Vai Você, Geração 80?, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil  
I Bienal de Havana, Havana, Cuba
- 1983 Pintura como Meio, MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil  
XVII Bienal Internacional de São Paulo, Vídeo Texto, São Paulo, Brasil

## COLEÇÕES PÚBLICAS / PUBLIC COLLECTIONS

- Blanton Museum of Art – The University of Texas at Austin, Austin, USA  
Centro Wilfredo Lam, Havana, Cuba  
Inhotim, Brumadinho, Brasil  
Fundación ARCO, Santiago de Compostela, Spain  
MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil  
MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brasil  
MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil  
MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Coleção Gilberto Chateaubriand)  
Masp – Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil  
MON – Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil  
Museu de Arte Contemporânea de Americana, Americana, Brasil  
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Niterói, Brasil  
Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Fortaleza, Brasil  
Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil  
Sesc São Paulo, São Paulo, Brasil  
Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam, Netherlands  
Toyota Municipal Museum of Art, Toyota, Japan

# SOBRE A ARTISTA / ABOUT THE ARTIST

Leda Catunda (São Paulo, 1961) formou-se em Artes Plásticas em 1984 na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), São Paulo. Desde então, mantém estreita relação com a Academia, lecionando pintura e desenho na FAAP, na Faculdade Santa Marcelina e em seu próprio ateliê. Em 2003, defendeu tese de doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com o trabalho *Poética da maciez: pinturas e objetos*. Nele discorre sobre sua pesquisa que, iniciada nos anos 1980, explora os limites entre pintura e objeto através de obras volumosas e de superfície macia.

Entre suas exposições individuais recentes, destacam-se: *I Love You Baby*, Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2016) – que lhe rendeu o Prêmio Bravo! de Melhor Exposição Individual do Ano; *Pinturas Recentes*, Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2013) e MAM-Rio (Rio de Janeiro, 2013); *Leda Catunda: 1983-2008*, mostra retrospectiva realizada na Estação Pinacoteca (São Paulo, 2009). A artista já participou de quatro Bienais de São Paulo (2018, 1994, 1985 e 1983), além da Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2001) e da Bienal de Havana (Cuba, 1984). Suas inúmeras participações em mostras coletivas incluem as antológicas *Como Vai Você, Geração 80?*,

Leda Catunda (São Paulo, 1961) graduated in Fine Arts in 1984 from the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) university in São Paulo. She has since remained close to academia, teaching painting and drawing at FAAP, Santa Marcelina College, and at her own studio. In 2003 she received her doctoral degree in fine arts at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA/USP) with her dissertation *Poética da maciez: pinturas e objetos* [*The Poetics of Softness: Paintings and Objects*]. In it she presents the research she started in the early 1980s, exploring the boundaries between painting and object through works with various stitched and painted fabrics.

Some highlights of recent individual exhibitions are: *I Love You Baby*, Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2016), for which she was awarded the Bravo! prize for Best Individual Exhibition of the Year; *Pinturas Recentes* [Recent Paintings], Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2013) and MAM-Rio (Rio de Janeiro, 2013); *Leda Catunda: 1983-2008*, a retrospective exhibition at the Pinacoteca Station (São Paulo, 2009). Catunda took part in four São Paulo Biennials (2018, 1994, 1985 and 1983), as well as the Mercosul Biennial (Porto Alegre, 2001) and the Havana Biennial (Cuba, 1984). Her numerous

EAV Parque Lage (Rio de Janeiro, 1984); e *Pintura como Meio*, MAC-USP (São Paulo, 1983); e, mais recentemente: *Past/Future/Present*, Phoenix Museum of Art (Phoenix, EUA, 2017); *Histórias da Sexualidade*, MASP (São Paulo, 2017); *Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil*, Wexner Center for the Arts (Ohio, EUA, 2014). Sua obra está presente em diversas coleções públicas, como: Blanton Museum of Art (Austin, EUA); Stedelijk Museum (Amsterdã, Holanda); Fundação ARCO (Madri, Espanha); Toyota Municipal Museum of Art (Toyota, Japão); Instituto Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais); Pinacoteca do Estado de São Paulo; Masp (São Paulo); MAM São Paulo; MAM Rio de Janeiro.

participations in collective exhibitions include some historical ones, like *Como Vai Você, Geração 80?* [How Are You Doing, 80s Generation?]; *Pintura como Meio* [Painting as Medium], MAC-USP (São Paulo, 1983); and more recently, *Past/Future/Present*, Phoenix Museum of Art (Phoenix, USA, 2017); *Histórias da Sexualidade* [Sexuality Histories], Masp (São Paulo, 2017); and *Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil*, Wexner Center for the Arts (Ohio, USA, 2014). Her work is present in several public collections, such as the Blanton Museum of Art (Austin, USA); the Stedelijk Museum (Amsterdam, Netherlands); the ARCO Foundation (Madrid, Spain); the Toyota Municipal Museum of Art (Toyota, Japan); Instituto Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais); Pinacoteca do Estado de São Paulo; MASP (São Paulo); MAM São Paulo; and MAM Rio de Janeiro.

## COLEÇÕES / COLLECTIONS

Gabriella e Claudio Palaia, São Paulo, 26; Inhotim, Minas Gerais, 32, 38, 60; Milu Vilela, São Paulo, 33, 47; Alexandre Martins Fontes, São Paulo, 37; Centro de Arte Manuel de Brito, Algés, 41; Oswaldo Corrêa da Costa, 44; Cristina Secaf Rebello, São Paulo, 51; Airton Queiroz, Fortaleza, 53, 124; Fernanda Feitosa e Heitor Martins, São Paulo, 54; Dario Zito e Orandi Spirandelli, São Paulo, 57; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 64; Sesc São Paulo, São Paulo, 70, 122, 127, 131; David Misan, São Paulo, 75; Eduardo Lara, São Paulo, 82; Marcos Amaro, 87; Paulo Darzé Galeria, Salvador, 90, 98; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 93; Celia Catunda Serra, São Paulo, 94; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 100; Gilberto Chateaubriand | Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 103, 153; Pedro Paulo Magalhães, Rio de Janeiro, 112; Marcelino Rafart de Seras, São Paulo, 120; Lenora e Jimmy Bility, Caracas, 133; Walcy Carrasco, São Paulo, 141; Pedro Borio, 154; Edna e José Aníbal Pontes, 155; Alexandre Accioly, Rio de Janeiro, 158; Paula Lavigne, Rio de Janeiro, 170; Marcelino Rafart de Seras, São Paulo, 172; Rose e Alfredo Setúbal, São Paulo, 174; Ivor Braka Ltd., 177; Jéssica Cinel, São Paulo, 187; Luiz Antonio de Sampaio Campos, Rio de Janeiro, 205; Toyota Municipal Museum of Art, Aichi, 210; Marcos Coimbra, Belo Horizonte, 213; Tiroche DeLeon Collection & Art Vantage PCC Limited, 219; Georgiana Rothier e Bernardo Faria, São Paulo, 225; Andrea e José Oyimpio Pereira, São Paulo, 228; Christen Sveaas Art Collection, Oslo, 230.

## COLEÇÕES PARTICULARES / PRIVATE COLLECTIONS

42; 45; 48; 52; 55; 59; 62; 65; 67; 72; 74; 78; 80; 89; 95; 97; 104; 105; 107; 110 esq. [left]; 110, dir. [right]; 111; 117; 123; 128; 129; 132; 137; 141; 144; 145; 147; 148; 151; 157; 160; 164; 165; 167; 169; 173; 175; 180; 185; 192; 193; 195; 197; 201; 203; 217; 222

## CORTESIA DA ARTISTA E DA [COURTESY OF THE ARTIST AND] FORTES D'ALOIA & GABRIEL, SÃO PAULO / RIO DE JANEIRO

28, 30, 34, 35, 43, 63, 73, 77, 84, 85, 92, 102, 108, 111, 113, 114, 125, 134, 135, 139, 143, 149, 152, 162, 163, 182, 183, 184, 188, 191, 194, 199, 202, 204, 207, 209, 212, 214, 215, 221, 223, 224, 227.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTOGRAPHY

### CREDITS

Beatriz Cunha, 70, 72; Bruno Schultze, 63, 84, 134, 217; Eduardo Brandão, 64, 154, 164; Eduardo Ortega, 32, 37, 38, 44, 51, 55, 57, 60, 65, 73, 77, 78, 81, 85, 87, 89, 90, 112, 115, 117, 122, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 151, 152, 155, 157, 159, 160, 162, 163, 165, 167, 169, 170, 172, 173, 177, 180, 183, 187, 188, 194, 195, 201, 204, 205, 207, 210, 212, 214, 215, 219, 221, 222, 224, 225, 227, 228, 230; Everton Ballardin, 28, 29, 30, 97, 98, 102, 107, 110, 111, 182, 185, 199, 202, 209; Flavia Vieira, 175, 191; Isabella Matheus, 59, 174; João Liberato, 35, 42; Leandro Viana, 139; Maicon Amorim, 100; Maita Franco, 108; Milene Rinaldi, 41, 45, 47, 48, 52, 67, 124; Ricardo Miyada, 62, 82, 132; Romulo Fialdini, 33, 54, 74, 123, 193, 213; Sebastiano Pelilon di Persano, 92; Thomas Tebet, 34, 53, 83, 95, 104, 114, 120, 128, 223; Vicente de Mello, 103, 153.

## OUTRAS OBRAS / OTHER WORKS

Acervo [Estate] Galeria Estação, Foto [Photo] João Liberato, 11 esq. [left].

Bibliothèque Nationale de France, Réserve des Livres Rares, 18.

Städel Museum, Frankfurt am Main, Foto [Photo] Artothek, 242.

Todos os esforços foram feitos para a obtenção das autorizações das imagens reproduzidas neste livro. Caso ocorra alguma omissão, os direitos encontram-se reservados aos seus titulares. [All efforts have been made towards obtaining authorization for the images reproduced in this book. In case any omission occurs, the rights thereof are secured to their holders.]



© Editora de Livros Cobogó, 2019

Editora-chefe | Editor-in-chief

Isabel Diegues

Coordenação editorial | Editorial coordination

Natalie Lima

Gerente de produção | Production manager

Melina Bial

Versão para inglês | English version

Carolina Alfaro

Revisão de tradução | English copyediting

Lynnea Hansen

Preparação de originais | Copyediting

Mariana Delfini

Revisão final | Proofreading

Eduardo Carneiro

Pesquisa | Research

Gabriela Carvalho

Projeto gráfico | Graphic design

Luciana Facchini

Assistente de projeto gráfico |

Graphic design assistant

Pedro Alencar

Produção gráfica | Graphic production

Marcia Signorini

Impressão e tratamento de imagem

Printing and image processing

Ipsis Gráfica e Editora

Nesta edição, foi respeitado o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Todos os direitos desta publicação reservados à

**Editora de Livros Cobogó Ltda.**

Rua Jardim Botânico, 635, sala 406

22470-050 – Rio de Janeiro – RJ

[www.cobogo.com.br](http://www.cobogo.com.br)



SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA



CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

---

C361t

Catunda, Leda

Tempo circular / Leda Catunda.

1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

256 pp.; 28 cm.

Inclui bibliografia

Inclui imagens

ISBN 978-85-5591-094-4

1. Catunda, Leda, 1961. 2. Arte contemporânea. I. Título.

19-59975

CDD 709.04

CDU 7.038.6

---

Vanessa Mafra Xavier Salgado – Bibliotecária – CRB-7/6644

18/09/2019 24/09/2019

2019

1ª impressão

Este livro foi composto em Wigrum e impresso nos papéis Eurobulk 135g/m<sup>2</sup> e Superbond 75g/m<sup>2</sup> pela Ipsis Gráfica e Editora.